



Universidad de Oviedo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico

Vol. III

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

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

Introducción.

Como ya indicamos en el capítulo segundo de esta tesis, 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 wagnerianas. Así y tras la muerte de Luis II (junio 1886), el 25 de julio de 1886 Felix Mottl¹ estrena en la ciudad bávara *Tristán e Isolda*², 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 noche³ 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 años⁴. 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 Austria⁵. Además, el Teatro de la Corte de Munich adquiere el derecho de representación de todas las obras de la juventud de Wagner, partituras encontradas en Wahnfried entre los manuscritos de

¹ Cosima piensa en un primer momento en Hans von Bülow para estrenar *Tristán e Isolda*, pero éste renuncia y se encarga la dirección a Felix Mottl. 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. 290.

² 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.

³ “Nuestros Grabados. Franz Liszt”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 83.

⁴ Cfr. Bauer, op. cit, p. 290.

⁵ “Teatros”. *La España Musical*, II, 13, 7-III-1887, p. 204.

Wagner⁶. 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)⁷ siguiendo la puesta en escena de las representaciones de Munich. La edición de 1888 es un gran éxito⁸ 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)⁹. Entre los asistentes al festival de 1889 están el Duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Arrieta, Vázquez, 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 Madrid¹⁰. 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 francos¹¹. 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 Dyck¹² y, en otoño, Siegfried Wagner perfecciona estudios musicales en el Conservatorio de Frankfurt¹³ con Engelbert Humperdinck. En el verano de 1890 se realizan los ensayos para el estreno de *Tannhäuser* en Bayreuth y el Comité de Festivales anuncia en comunicación

⁶ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 314, 10-III-1887, p.

⁷ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 8, 15-V-1888, p. 61.

⁸ Cfr. Bauer, op. cit, p. 290.

⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-IX-1889, p. 136.

¹⁰ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 2.

¹¹ *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.

¹² “Extranjero”. *La España Artística*, II, 61, 8-IX-1889, p. 3. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-IX-1889, p. 136.

¹³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 44, 6-XI-1889, p. 167.

oficial 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 anteriores¹⁴. En la octava edición (1891) Felix Mottl estrena *Tannhäuser*, partitura acogida con gran entusiasmo gracias a la 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 festival¹⁵. La anulación de anteriores acuerdos de Richard Wagner con Luis II y el derecho de representación exclusivo de *Parsifal* en Bayreuth encuentran 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 apenas conocida de la Baviera; y ninguna empresa, aún pagando gruesas sumas, puede 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!”¹⁶. En diciembre, 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*¹⁷, 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”¹⁸. 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

¹⁴ “Extranjero. Bayreuth”. *La España Artística*, III, 110, 15-VIII-1890, p. 3.

¹⁵ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 665.

¹⁶ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, IV, 164, 1-XI-1891, p. 4.

¹⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 700.

¹⁸ F. Bleu: “Notas musicales.... Lo que se prepara en Bayreuth”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XII-1891.

localidades 25 francos por función¹⁹. 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 Bayreuth²⁰ 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”²¹.

1886: *Tristán e Isolda*.

A principios de enero de 1886, Liszt se encuentra en Roma descansando y trabajando en el *Concierto patético* para piano y orquesta, la instrumentación del oratorio *Stanistas* y *La Góndola lúgubre*, pieza característica escrita a la memoria de Ricardo Wagner²². En este sentido recordamos que desde que recibe la tonsura en el Vaticano el 25 de abril de 1865, Liszt pasa casi todos los inviernos en Roma y los veranos en Alemania, asistiendo habitualmente a los festivales de Bayreuth²³.

A finales de mayo la prensa musical anuncia las fechas de las representaciones que bajo el patrocinio del rey de Baviera se celebran durante verano en el teatro de Bayreuth, concretamente el viernes 23 de julio (*Parsifal*), domingo 25 (*Tristán e Isolda*²⁴), lunes 26 (*Parsifal*), jueves 29 (*Tristán*), viernes 30 (*Parsifal*), domingo 1 de agosto (*Tristán*), lunes 2 (*Parsifal*), jueves 5 (*Tristán*), viernes 6 (*Parsifal*), domingo 8 (*Tristán*), lunes 9 (*Parsifal*), jueves 12 (*Tristán*), viernes 13 (*Parsifal*), domingo 15 (*Tristán*), lunes 16 (*Parsifal*), jueves 19 (*Tristán*) y viernes 20 (*Parsifal*). Las representaciones empiezan a las cuatro de la tarde y terminan hacia las diez de la noche;

¹⁹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 186, 1-III-1892, p. 2; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 100, 15-III-1892, p. 38.

²⁰ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

²¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 135, 30-VIII-1893, p. 126.

²² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 263, 14-I-1886, p. 6; “Boletín Musical de la quincena”. *Enciclopedia Musical*, III, 25, 15-I-1886, p. 7.

²³ “Nuestros grabados. Franz Liszt”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 15-IV-1893, pp. 51-2.

²⁴ Esta es la primera representación de *Tristán e Isolda* en los festivales de Bayreuth los papeles principales son cantados por Eugen Gura, Karl Scheidemantel, Gisela Staudigl, Rosa Sucher y Heinrich Vogl bajo la dirección de Felix Mottl. Bauer, op. cit, p. 738.

el precio de una butaca es de 20 marcos (25 pesetas) y después de cada representación salen “trenes en todas direcciones”²⁵.

En junio de 1886, poco antes de dar comienzo el festival, fallece Luis II de Baviera y con tal motivo publica *La Correspondencia Musical* “El rey melómano” que reproducimos:

“La trágica muerte del rey Luis II, de Baviera, no puede ser indiferente al mundo del arte.

No hay medio de olvidar lo que aquel príncipe ha hecho en pro de la música, y especialmente por Ricardo Wagner, de quien fue constante amigo y decidido protector.

Durante toda su vida fue el rey Luis más artista que monarca, y su nombre, bajo el primer concepto, brillará en la historia de este siglo con singulares resplandores.

Sin él no tendríamos esta admirable epopeya musical que constituirá la gloria del siglo XIX: la *Tetralogía de los Nibelungen*; sin él no habría visto la luz *Parsifal* ni *Los maestros cantores*, que quedarán, sin duda, como las obras maestras de la escena alemana.

He aquí como dio comienzo el cariño del rey, por Wagner.

De regreso de un viaje a Rusia²⁶ y arruinado por sus locas prodigalidades en Viena, el maestro se vio obligado a huir de sus acreedores²⁷. Ocultóse en casa de un amigo, que vivía en Stuttgart. Luis II, decidido a proteger a Wagner y amparar su arte, mandó que lo buscasen y lo llevaran a su presencia.

Ya a su lado, puso su teatro a su disposición, impuso sus obras y realizó el sueño de músico, construyendo para él exclusivamente el teatro de Bayreuth. Eligieron juntos los planos, y le pagó el terreno, los gastos de construcción y los de instalación.

La inauguración de este teatro se efectuó en 1873 [1872] para la representación de los *Nibelungen*, que se dio en presencia del rey solo. Este fue el único testimonio que el rey de Baviera exigió de Wagner en cambio de los millones gastados para patrocinar su arte.

Quería escuchar siempre y por todas partes música del maestro alemán. Efectivamente, en uno de sus palacios fantasmagóricos vestía siempre de Lohengrin y se paseaba a la luz de una luna eléctrica en un lago azul, metido en un esquife que remolcaba un cisne. Al mismo tiempo, muchos pájaros mecánicos, exclusivamente contruidos para él, entonaban melodías de Wagner.

No desdeñaba el teatro francés. Tenía admiración por Moliere y hace poco se hizo dar para él solo, en su teatro particular, una representación de la *Theodora*, de Sardou.

Wagner y el rey se tuteaban y Luis II le llamaba siempre «maestro».

²⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 282, 27-V-1886, p. 7.

²⁶ Wagner parte de Biebrig el 18 de febrero de 1863 para dar tres conciertos en San Petersburgo, realizados el 3, 10 y 18 de marzo. El 19 de ese mes continúa viaje a Moscú donde da varios conciertos en el teatro Bolshoi los días, 25, 27 y 29 de marzo. En el viaje de vuelta, Wagner ofrece nuevamente tres conciertos en San Petersburgo y después se traslada a Viena donde se instala el 12 de mayo en una casa en Penzing, cerca del palacio Schönbrunn. Véase Bauer (op. cit, pp. 39-40) y 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. 638-648.

²⁷ Wagner huye de Viena el 23 de marzo de 1864 para escapar del encarcelamiento por deudas. Bauer, op. cit, p. 41.

Entre los más originales de sus caprichos figura la gran fantasía teatral que Luis II había realizado hace ya bastantes años en el piso primero del palacio real de Munich.

Hbib-Bey y dos amigos suyos fueron convidados una vez, por favor extraordinario, a tomar parte en una fiesta músico-ecuestre que merece ser contada.

El techo del circo presentaba una bóveda celeste, en la cual se destacaba una luna de luz eléctrica.

Los muros estaba cubiertos de frescos, que representaban sitios diferentes. En un lado el Vesubio, y a su pie una cabaña cuya puerta se abría sobre la arena del circo; más lejos, un paisaje suizo y un chalet, y más allá un paisaje francés con tres o cuatro casitas agrupadas.

Después de la representación en el Teatro Real (esta pasaba en 1868) el rey convidó a cenar a sus invitados que no pasarían de veinte.

A cosa de las dos de la mañana, un chambelán anunció que los caballos estaban ensillados y dispuestos en una habitación inmediata. Cuando todos estuvieron montados, el rey se puso a la cabeza, entraron en el circo y dieron tres o cuatro vueltas por la pista.

Luis II descendió del caballo, y dio un golpe en la puerta de la cabaña pintada al pie del Vesubio. Entonces aparecieron aldeanos y aldeanas napolitanas, conduciendo mesas y sillas, y sirvieron verdadero vino de Capri. Después entonaron aires y coros de la *Muda de Portici*, de Auber.

Terminada la libación, desaparecieron los napolitanos, y el rey y sus convidados volvieron a montar. Cuatro nuevas vueltas al circo y otra parada ante el paisaje francés. Aparición del postillón de Lonjumeau, mesas, sillas, vinos de Francia y música de Adam, acompañada por invisible orquesta.

Después parada en Suiza, donde salieron Guillermo Tell, Edwige y su hijo.

Hasta las tres y media duraron las pantomimas.

Y por aquella época dicen que Luis II estaba en su cabal juicio.

Como se ve, este rey melómano gustaba de las melodías de Auber y Adam.

Un último detalle que dará la medida de cómo andaba la cabeza del rey en estos últimos años.

Representábase una noche en su teatro particular el *Buque Fantasma*²⁸, de Wagner: el intendente de bellas Artes había llamado para esta ceremonia a los más célebres cantantes de Berlín. En el acto en que estalla un tormenta formidable, los artistas estuvieron a punto de desmayarse: sobre sus cabezas caían una verdadera cascada de agua y nieve.

El rey había querido apurar la nota realista, y los desgraciados cómicos no pudieron continuar la representación.

Alguno de ellos estuvo en cama quince días.

Los periódicos wagnerianos anuncian que a pesar de la muerte del rey, las representaciones anuales de la *Tetralogía* seguirán como hasta aquí, celebrándose en Munich durante el mes de agosto.

Se representarán *Los Holandeses*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán*, *Rheingold* y *Walkyrie*²⁹.

El festival de Bayreuth comienza el viernes 23 de julio de 1886 (primera representación de *Parsifal*) y a él acude Franz Liszt para asistir al enlace de su nieta

²⁸ La única representación privada de *El holandés errante* organizada para Luis II se celebra el 7 de noviembre de 1883. Bauer, op. cit, p. 593.

²⁹ "El rey melómano". *La Correspondencia Musical*, VI, 286, 24-VI-1886, pp. 1-2.

Daniela Bülow con Henry Thode; durante los festivales el compositor se hospeda con su amigo y compatriota Munkaese en el castillo de Colpach –en las Ardenas– donde contrae un resfriado que no impiden a Liszt –dice *La Ilustración Española y Americana*– “concurrir a brillantes recepciones y ser el alma de largas *causeries* en aquella corte franconiana donde la familia Liszt-Wagner ha reemplazado a las antiguas dinastías de los margraves”³⁰. 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 día 31 a las once y veinte minutos de la noche³¹. La noticia de la muerte de Liszt³² llega a *El Imparcial* el 1 de agosto por la mañana a través de un telegrama remitido por su corresponsal en Londres que recoge noticias enviadas desde Bayreuth³³. Cosima Wagner y cuatro de sus hijos (Siegfried, Daniela, Isolda y Eva) presiden la comitiva fúnebre del entierro celebrado con solemne pompa en la mañana del 3 de agosto. “Asegúrase –dice *La Ilustración Española y Americana*– que el Gran Duque de Sajonia-Weimar ha solicitado permiso de la familia de Liszt para dar sepultura a los restos mortales del maestro en el panteón de los Príncipes de Weimar, donde reposan Goethe y Schiller”³⁴. Reproducimos la nota necrológica incluida por la revista citada en su “Crónica General” del 8 de agosto:

“La muerte del célebre pianista y compositor Francisco Liszt, acaecida en Bayreuth, donde residía su hija, la viuda de Wagner, ha sido muy sentida en su patria y en los países donde residió principalmente. Había nacido en Reiding, Hungría, el 22 de octubre de 1811; por consiguiente, vivió cerca de setenta y cinco años. Tomó el estado eclesiástico en 1865 después de una vida artística y galante, y fue uno de los propagadores de la estética de Wagner. No nos incumbe apreciar su mérito como compositor ni como concertista; tan sólo diremos que en este último concepto se le consideraba eminente y capaz de vencer toda clase de dificultades en el piano. Culpábanle algunos críticos de aparatoso en su maneras y falto de verdadera inspiración; la primera falta parece incuestionable, por ser de esas que no pueden equivocarse; no podemos decir lo mismo de la segunda, que exige en el criterio gusto exquisito y desapasionado, cualidades que no siempre poseen los que juzgan de las cosas de arte. Desapareció para siempre aquel talento importante, pero

³⁰ “Nuestros Grabados. Franz Liszt”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 83.

³¹ “Nuestros Grabados. Franz Liszt”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 83.

³² Retrato en: “Franz Liszt, eminente pianista y compositor musical, [fallecido] el día 31 de julio de 1886”. *La Ilustración Artística*, V, 248, 27-IX-1886, p. 337-8.

³³ “El abate Liszt”. *El Imparcial*, 2-VIII-1886.

³⁴ “Nuestros Grabados. Franz Liszt”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 83.

efímero, que muere con el hombre, sin dejar otra huella que la transmisión del maestro a los discípulos de algunas cualidades o defectos. La posteridad habrá de juzgarle por sus obras musicales y literarias, que son las permanentes. A nosotros sólo nos corresponde decir que ha muerto uno de los más famosos pianistas del siglo XIX”³⁵.

Dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1893: “A pesar de su debilidad cada vez mayor, [Liszt] quiso asistir no ha muchos años a la representación del *Parsifal* y luego a la *Tristán e Iseult*. De la representación de esta última salió muy fatigado, se metió en cama y ya no volvió a levantarse más. –Liszt vivirá por sus admirables *Rapsodias*, por sus *Oratorios* y por su genial técnica pianística... Pero vivirá, además, y por esto sólo ocuparía una gran página en la historia, por haber sido el revelador militante de Wagner y el revelador póstumo del gran Schubert”³⁶.

Concluidos los Festivales de 1886, *La Correspondencia Musical* recoge el rumor de que la emperatriz de Alemania quiere subvencionar anualmente los Festivales de Bayreuth con la suma de mil marcos³⁷. El 11 de noviembre esta misma revista anuncia que Wilhelm Tappert descubre una sinfonía de Wagner (en *mi* natural) cuyo manuscrito encuentra en los archivos de Wahnfried. “Esta sinfonía –dice *La Correspondencia Musical*– lleva la fecha de 1834, época en que Wagner era director de orquesta del teatro de Magdeburgo”³⁸. Se trata de la *Sinfonía en Mi mayor* (WWV 35) compuesta en agosto y septiembre de 1834 en Bad Lauchstädt³⁹ y Rudolstadt. La sinfonía se conserva fragmentariamente (primer movimiento *Allegro con spirito*; segundo movimiento *Adagio cantabile*, 29 compases) y el original de su primer tiempo reaparece en 1988 en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich dentro de la herencia de Felix Mottl⁴⁰.

³⁵ Fernández Bremón, José: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 29, 8-VIII-1886, p. 66.

³⁶ “Nuestros grabados. Franz Liszt”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 54.

³⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

³⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

³⁹ Bad Lauchstädt es un balneario en Merseburg que posee el teatro Goethe donde actúa la compañía del teatro de Magdeburgo en 1834. En agosto de ese año Wagner empieza a trabajar como director musical en Bad Lauchstädt en el que es su primer contrato como director de orquesta y donde conoce a su futura esposa Minna Planer. Véase Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 88 y ss.

⁴⁰ Véase Bauer (op. cit, p. 648) y 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, op. cit, p. 182.

1887

El 7 de marzo *La España Musical* informa 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, derecho valedero sólo hasta 1893, ya que ese año se prevé su libre interpretación en Austria⁴¹. Por otro lado y según noticias de la *Gaceta de Wos*, el teatro de la corte de Munich adquiere el derecho de representación de todas las obras de la juventud de Wagner cuyas partituras –dice *La Correspondencia Musical*– “han sido encontradas entre los manuscritos de Wagner”⁴². En este sentido dice Bauer: “Si Angelo Neumann, aludiendo a compromisos de Wagner anunció ya en 1893 que en dos años presentaría la obra, tras la muerte de Luis II también el Hoftheater de Munich reclamó los derechos de representación de otras obras de Wagner, ya que los acuerdos del rey fueron considerados como nulos”⁴³.

En abril la prensa comunica que la dirección de los festivales de Bayreuth anuncia para los meses de julio y agosto varias representaciones de *Parsifal*, *Tristán e Isolda* y – dice *La Correspondencia Musical*– “otra obra cuyo título no se ha manifestado aún”⁴⁴. En mayo la revista comunica que el original de *El holandés errante* es encontrado en la biblioteca privada del difunto Luis II y reproduce la traducción de la nota manuscrita que acompaña a la partitura: “Terminada el 12 de septiembre de 1841 en Meudon, entre penalidades y miserias. *Per aspera ad astra*”⁴⁵.

Según noticias publicadas el 9 de junio, 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 que se conserva íntegramente. Compuesta a comienzos del verano de 1832 en Leipzig, la sinfonía se estrena en noviembre de 1832 interpretada por alumnos del conservatorio municipal de Praga bajo la dirección de Freidreich Dionys Weber. La segunda interpretación tiene lugar el 15 de diciembre de 1832 (Sociedad filarmónica Euterpe de Leipzig, probablemente bajo la dirección del profesor W. Christian Gottlieb Müller) y la tercera el 27 de agosto de 1833, dirigida por Wagner en un concierto de la Sociedad Filarmónica de Würzburg. El 11 de abril de 1836 el compositor remite el manuscrito a Mendelssohn para su interpretación en la

⁴¹ “Teatros”. *La España Musical*, II, 13, 7-III-1887, p. 204.

⁴² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 314, 10-III-1887, p. 7.

⁴³ Bauer, op. cit., p. 550.

⁴⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 320, 21-IV-1887, p. 7.

⁴⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 324, 19-V-1887, p. 7.

Gewandhaus de Leipzig, pero no llega a interpretarse y, desde entonces, se considera perdida. En el otoño de 1877 aparece un movimiento de la *Sinfonía* en una maleta dejada por Wagner al huir de Dresde. A partir de este manuscrito, Anton Seidl reconstruye en la primavera de 1878 en Bayreuth una partitura que Wagner revisa y que proyecta editar, aunque este proyecto no se lleva a cabo finalmente. La cuarta interpretación de la partitura tiene lugar durante el cumpleaños de Cosima el 24 de diciembre de 1882 en el transcurso de una sesión organizada en su honor en el teatro la Fenice de Venecia como se indica en otro lugar de esta tesis. El original de la *Sinfonía en do mayor* aparece en 1911, momento en el que es publicada por Max Brockhaus de Leipzig⁴⁶. Reproducimos el suelto publicado en *La Correspondencia Musical*:

“Los herederos de Wagner han cedido a un empresario de Berlín el derecho exclusivo de ejecución en los conciertos de la única sinfonía de Wagner, que se conoce, la *sinfonía en do*, escrita por el célebre maestro cuando era joven, y ejecutada por primera vez en Praga, el año de 1832.

El manuscrito de esta obra fue enviado por Wagner a Mendelssohn; el autor del *Tannhäuser* no volvió a acordarse de su sinfonía, compuesta a los veinte años de edad, hasta 1876, cuando trató de averiguar el paradero de su ensayo sinfónico. Mucho tiempo se tardó en encontrar, no ya la partitura, de la que no quedaba resto en los papeles dejados a su muerte por Mendelssohn, sino las partes de orquesta, con las que, bajo la dirección del autor, se pudo reconstruir la olvidada sinfonía. Reformóla Wagner, y dirigida por el célebre maestro se ejecutó en un concierto de Venecia en 1882. Desde entonces no ha vuelto a ejecutarse esta curiosa sinfonía, cuya quinta audición se verificará en breve en Berlín”.

1888: Los maestros cantores en Bayreuth (Cosima Wagner-Liszt versus Nietzsche).

El 29 de febrero se anuncia la reciente publicación de la correspondencia entre Richard Wagner y Franz Liszt entre 1840 y 1861 en dos volúmenes editados por la casa Breitkopf und Härtel de Leipzig, edición comentada por Pedrell en un artículo⁴⁷ recogido en otro lugar de esta tesis; dice un suelto recogido en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*:

“Los editores Breitkopf und Härtel han publicado la correspondencia entre Ricardo Wagner y Franz Liszt. Se compone de dos abultados volúmenes de gran

⁴⁶ Véase Bauer, op. cit, pp. 647-648.

⁴⁷ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 4, 15-III-1888, pp. 25-6.

interés para la historia musical alemana de los últimos tiempos; puede contemplarse en ella el nacimiento, el recrudescimiento, los eclipses y la resurrección (no tan espontánea como al principio) de aquella amistad entre dos personalidades artísticas ilustres. Wagner, en sus cartas sólo habla de él: Liszt, en las suyas sólo habla de Wagner. Debilitóse, amortiguóse aquella profunda amistad el día en que el autor de *Lohengrin* se casó con la hija de Liszt, después del divorcio de Hans de Bulow. Reanudóse muy pronto pero oficiosa y ceremoniosamente: dicen que Liszt no llegó jamás a comprender aquel matrimonio ni a perdonarlo...

Mas ¿es creíble todo esto, tratándose de Liszt, el abate de manga ancha que debía excusar... y perdonar tantas debilidades?"⁴⁸.

Entre marzo y agosto de 1888 Nietzsche escribe *El ocaso de los ídolos* en Sils-María (Alta Engadina, en el cantón alpino de los Grisones), donde tres odios obsesivos turban la paz de sus meditaciones: el odio a los sacerdotes cristianos (Liszt), el odio a sus compatriotas alemanes (*Los maestros cantores*) y el odio a ¿Wagner y/o Cosima?. La quinta "máxima y dardos" de Nietzsche es "que quede dicho de una vez por todas: hay muchas cosas que *no* quiero saber. La sabiduría marca unos límites incluso al conocimiento"⁴⁹.

El 15 de mayo *Ilustración Musical Hispano-Americana* anuncia, siguiendo al comité del teatro de Bayreuth, las representaciones "modelo" de 1888 entre el 22 de julio y el 19 de agosto, interpretándose *Parsifal* los domingos y miércoles de cada semana y *Los maestros cantores* los lunes y los jueves⁵⁰. El 30 de septiembre, Nietzsche concluye en Turín el Prólogo de *El ocaso de los ídolos*, el día –dice– en que quedó concluido el primer libro de mi obra *La inversión de todos los valores*⁵¹; dice Nietzsche en el Prólogo de *El ocaso de los ídolos*:

"No es hazaña pequeña seguir conservando la serenidad en medio de una ocupación sombría y llena de responsabilidades. Y, sin embargo, ¿hay algo más necesario que la serenidad? Sin alegría ni orgullo no hay nada que salga bien. Sólo el exceso de fuerza constituyen la prueba de la fuerza.

La *inversión de todos los valores*, ese signo de interrogación tan negro y tan enorme, que sume en la sombra a quien lo abre, esa misión tal que es un auténtico destino, impele en todo momento a correr hacia el sol, a quitarse de encima una seriedad pesada, una seriedad que se ha hecho demasiado pesada. Para esto, todo medio es bueno, todo «caso» es un caso afortunado, empezando por la *guerra*. La guerra ha sido siempre la gran sagacidad de todos los espíritus que se han vuelto demasiado interiores, demasiado profundos; hasta en la herida sigue habiendo un

⁴⁸ "Varia. Extranjero". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 3, 29-II-1888, p. 23.

⁴⁹ NIETZSCHE, F.: *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, p. 39.

⁵⁰ "Extranjero". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 8, 15-V-1888, p. 61.

⁵¹ Nietzsche, F.: "Prólogo". *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, p. 38.

poder de curación. Mi lema viene siendo, desde hace ya mucho tiempo, una máxima, cuya procedencia voy a mantener oculta a la curiosidad de los eruditos: «Con la herida aumentan los anónimos y se robustece la fuerza».

Otra forma de curación, es que a veces me resulta incluso más apetecible, es *someter a examen profundo a los ídolos...* En el mundo hay más ídolos que realidades: este es el «mal de ojo» y «el mal de oído» que tengo yo para este mundo... Ir haciendo preguntas a base de golpearlos con el martillo, y oír tal vez, como respuesta, a ese conocido sonido a hueco que revela unas entrañas llenas de aire, representa una delicia para quien tiene otros oídos detrás de los oídos, para este viejo psicólogo y cazador de ratas que soy, ante quien *tiene que dejar oír su sonido* precisamente aquello a lo que le gustaría permanecer callado.

Esta obra es también, como señala el título, una distracción, un lugar bajo el sol, una huída hacia la ociosidad llevada a cabo por un psicólogo. ¿Será también una nueva guerra? ¿Son sometidos a examen nuevos ídolos? Esta breve obra es una *gran declaración de guerra*; y en lo que se refiere al examen profundo de ídolos, en esta ocasión no se trata de ídolos de nuestro tiempo, sino que los que aquí son tocados por el martillo, como si fuera un diapasón, son ídolos *eternos*; no hay otros ídolos más antiguos, más aceptados, más llenos de aire que éstos. Tampoco los hay más huecos; lo que no es óbice para que sean aquéllos en los *que más se cree*. En el caso más aristocrático, ni siquiera se les llama ídolos”⁵².

La temporada de ópera de Munich de 1888 concluye con 166 representaciones realizadas, de las cuales 65 corresponden a partituras de Wagner⁵³. A finales de año Friederich Nietzsche publica *El caso Wagner, un problema musical*⁵⁴ (Leipzig, Naumann)⁵⁵; dice Nietzsche:

“En este trabajo me propongo demostrar la afirmación de que Wagner es perjudicial, y deseo también demostrar para quién es indispensable: para el filósofo. Otros bien, pueden sobrevivir sin Wagner, pero el filósofo no puede prescindir de él. El destino del filósofo es ser la conciencia culpable de su tiempo, y para lograrlo necesita poseer un conocimiento supremo de la época. ¿Dónde sino en Wagner puede hallar un guía más experimentado para recorrer el laberinto del alma moderna, un líder espiritual más elocuente y acabado? A través de Wagner la época moderna expresa su lenguaje más íntimo, no oculta los aspectos buenos o los malos, y se libera totalmente de la vergüenza o el embarazo. Dicho de otro modo: si uno percibe claramente lo bueno y lo malo en Wagner, llega a la conclusión de que prácticamente ha trazado un balance de la *calidad*, el *valor* de la época moderna. Entiendo perfectamente cuando un músico dice hoy: «Detesto a Wagner, pero no puedo soportar otra música». También comprendería a un filósofo que dijera: «Wagner condensa la época moderna. No hay alternativa; uno tiene que ser más wagneriano»”⁵⁶.

⁵² Nietzsche, F.: “Prólogo”. *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, pp. 37-38.

⁵³ Moltan, H.: “Extranjero. Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, II, 31, 23-I-1889, p. 3.

⁵⁴ NIETZSCHE, F.: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.

⁵⁵ “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 15.

⁵⁶ Nietzsche, F.: *El Caso Wagner. Der Fall Wagner. Ein Musickanten-Problem von Friedrich Nietzsche*. Leipzig. Verlag von C. G. Naumann, 1888.

Malwida –comenta Fischer-Dieskau– “no entendía cómo Nietzsche podía expresar públicamente su «error» con respecto a la filosofía de Schopenhauer y a la música de Wagner, Nietzsche escribe con tal motivo:

“Recuérdese tal vez, al menos entre mis amigos, que al principio vine a este mundo con errores propios y supervaloraciones, y en cualquier caso como hombre esperanzado. Entendía –¿quién sabe en función de qué experiencias personales?–, entendía el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior del pensamiento, como plenitud victoriosa de la vida, tal como se expresaba en la filosofía de Hume, Kant y Hegel, tomé el conocimiento *más trágico*, por el lujo más hermoso de nuestra cultura, por su forma más preciosa, elegante y peligrosa de despilfarro, aunque, no obstante, sobre la base de la superabundancia, como su lujo *permitido*. Lo mismo me ocurría con la música de Wagner, que interpretaba como riqueza dionisiaca del alma; en ella creía oír el terremoto con que se abría paso finalmente una de las fuerzas primitivas de la vida, retenida desde los primeros tiempos, siendo indiferente que se tambalee todo lo que hoy se llama cultura. Se ve lo que yo desconocía, se ve el obsequio que hacía a Wagner y a Schopenhauer –*Yo mismo*”⁵⁷.

1889: Duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Arrieta, Vázquez, Chapí, Egusquiza, Avendaño, Arín, Fontrodona, Achúcarro, Aztevani, Xiltré y los hermanos Borrell.

El 10 de febrero la *Ilustración Musical Hispano-Americana* informa que el príncipe regente de Baviera acepta el protectorado del teatro Wagner de Bayreuth y que Cosima Wagner determina la apertura del teatro de festivales desde el 21 de julio hasta el 18 de agosto inclusive con representaciones de *Parsifal*, *Los Maestros Cantores* y *Tristán e Isolda*⁵⁸.

El 24 de febrero la *Ilustración Musical Hispano-Americana* anuncia la aparición de una ópera de Wagner. “Los periódicos de Bayreuth –dice la revista– publican el *escenario* de una ópera en 5 actos, titulada, *La Sarracena*⁵⁹ de Wagner. Parece que el maestro trazó el primer esbozo de este drama musical en 1841 y el segundo en 1843⁶⁰.

⁵⁷ FISCHER-DIESKAU, D.: *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Madrid: Altalena Editores, 1982, p. 230.

⁵⁸ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, pp. 23-4.

⁵⁹ *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.

⁶⁰ “En la *Sarracena*, –dice Gregor-Dellin– texto operístico esbozado a finales de 1841 y vuelto a considerar en Dresde en 1843, Wagner presenta una vibrante profetisa, Fátima, que exhorta al desalentado

El manuscrito fue encontrado el año pasado entre varias cartas del difunto maestro de capilla del *duomo* de Múnaco, Greith. La viuda de este maestro lo regaló al Archivo R. Wagner de Bayreuth⁶¹.

El 12 de marzo y siguiendo una comunicación del Comité de Bayreuth, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* informa que *Los maestros cantores* se ejecutarán únicamente cinco veces en el festival de 1889. “La obra –dice la revista– desaparecerá de la escena de *Fetspielhaus* para montar otros dramas de Wagner. Se consagrará el verano de 1890 a los estudios de *Tannhäuser*⁶² dirigidos por el Kapellmeister Such⁶³”.

El 23 de abril la *Ilustración Musical Hispano-Americana* anuncia que “Cosima Wagner se dirigirá el próximo mayo a Praga para asistir a las representaciones wagnerianas que se darán en el nuevo teatro alemán de aquella capital. –La misma señora piensa trasladarse durante el próximo invierno a Charlottenburgo en donde su hijo Sigfrido ingresará en la escuela técnica⁶⁴”.

El domingo 21 de julio de 1889 comienza el festival de Bayreuth al que asisten Mariano Vázquez, Ruperto Chapí y Emilio Arrieta⁶⁵ quien –curiosamente– dedica sus palabras iniciales a criticar el wagnerismo partiendo de algunos textos del propio Wagner en el discurso de apertura del curso 1888-89⁶⁶, palabras que como señala la profesora Cortizo “evidencian una vez más su posición estética⁶⁷”. En la edición de

Manfredo a preservar la herencia. Fátima, que arde de amor por Manfredo, es, sin embargo, hermana consanguínea de éste. (El fenómeno del amor entre hermanos no dejó de inquietar a Wagner hasta la pareja de Welsungos en *La Valkiria*). Fiel a su promesa, tras la coronación de Manfredo en Nápoles, Fátima quiere regresar a su lejana patria con su camarada de juventud Nurredin; pero éste cree descubrir en su novia signos de infidelidad, y la apuñala presa de salvajes celos. A su muerte, Manfredo dice que ha huido de él toda felicidad”. 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. 136.

⁶¹ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27, 24-II-1889, p. 31.

⁶² Cosima Wagner incluye por primera vez *Tannhäuser* en el programa de los Festivales de Bayreuth en 1891 y por esta causa –dice Bauer– “los wagnerianos se enemistaron inmediatamente con Cosima, pues se creía que esta «obra de juventud» no se podía ni se debía poner al mismo nivel que las obras capitales de Wagner”. Bauer, op. cit, p. 706.

⁶³ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 28, 12-III-1889, p. 40.

⁶⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 31, 23-IV-1889, p. 63.

⁶⁵ “Extranjero. Bayreuth”. *La España Artística*, II, 56, 1-VIII-1889, p. 4.

⁶⁶ ARRIETA, E: *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes a 1887-1888 en la Escuela Nacional de Música y Declamación el 25 de noviembre de 1888, por su director don Emilio Arrieta*. Madrid: Imp. José M^a Ducazcal, 1888. En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro, que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*. Madrid: Imp. J. Ducazcal, 1892, pp. 259-65.

⁶⁷ CORTIZO, M^a E.: “Arrieta, director del Conservatorio de Madrid. Revolución y Restauración (1868-1894). *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998, p. 461.

1889 Hans Richter dirige *Los maestros cantores*⁶⁸, Herman Levi *Parsifal*⁶⁹ y Félix Mottl *Tristán e Isolda*⁷⁰, tres directores poseedores –dice José Borrell– “de la buena tradición wagneriana, instruidos de viva voz por su autor en lo relativo a sus más recónditas intenciones; las obras en cuanto movimientos, expresión y ritmo, eran de una justeza, de una exactitud, que luego he echado de menos en audiciones posteriores”⁷¹. En el transcurso del festival Felix Mottl escribe al editor de París Choudens pidiéndole la partitura original de orquesta de *Los Troyanos* de Berlioz. La partitura –dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “reconstituida según los manuscritos originales, ha sido expedida al citado ilustre emprendedor director de orquesta. Bueno es no echar en olvido que la ópera de Berlioz es poco menos que desconocida. Alemania ha dado una buena lección al patriotismo artístico francés”⁷².

Además de los citados Arrieta, Vázquez y Chapí, asisten a los festivales el pintor Rogelio de Egusquiza, el señor Avendaño –cónsul de España en Londres e íntimo amigo de Egusquiza– y Valentín Arín, 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 Declamación⁷³. Recogemos ahora una correspondencia de Félix Borrell remitida a *El Liberal* fechada en Bayreuth el 14 de agosto y reproducida casi en su integridad en la revista *La España Artística*⁷⁴:

“Como gran aficionado a la música que soy, y wagnerista por añadidura, hace ya años que ardía en deseos de ver esta villa y este teatro, que vienen a ser la Roma de la música moderna, deseos que se han logrado este verano, uno de los más atractivos, pues podemos oír tres óperas en vez de dos, que son las que comúnmente se cantan en cada temporada. «Peregrinación a la Meca del Porvenir» suele llamarse este viaje, y en verdad que le cuadra perfectamente; la caminata no puede ser más larga ni más molesta. Ricardo Wagner emplazó expresamente en Bayreuth su teatro, fuera de todas las vías ferrocarril, para que todo el que viniera lo hiciese por puro amor a su teoría artístico musical; así es que solamente el que conozca esto, puede darse cuenta cabal de la ciudad, del teatro y del público. Aquí están hoy la mayor parte de las notabilidades musicales, literarias y artísticas de

⁶⁸ Franz Friedich (Beckmesser), Reichmann (Hans Sachs).

⁶⁹ Ernesto Van Dyck (Parsifal), Mr. Blanwaert (Gurnemanz) y Teresa Malten (Kundry).

⁷⁰ Heinrich Volg (Tristán) y Rosa Sucher (Isolda).

⁷¹ 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, p. 49.

⁷² “Boletín Musical de la Quincena. Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 38, 8-VIII-1889, p. 120.

⁷³ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 2.

⁷⁴ “Wagner en Bayreuth”. *La España Artística*, II, 59, 23-VIII-1889, p. 3.

todo el mundo. Hermosísimas mujeres con *toilettes* espléndidas; extravagantes ingleses con gabanes kilométricos y gorras inverosímiles; alemanes mofletudos y rubios como arcángeles; franceses de pura raza, *amateurs* de la música y de la cerveza, y por haber de todo... hasta españoles hay, dignamente representados por los maestros Arrieta, Vázquez, Chapí y Arín, y el célebre pintor Egusquiza, wagnerista *enragé* y autor de uno de los mejores bustos del *maestro del porvenir*.

Este año, como he dicho, se cantan tres óperas: *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Parsifal*. Este último es el drama musical de más aliciente, pues es sabido que según disposición testamentaria de su autor, sólo puede ponerse en escena en este teatro.

Las representaciones de estas óperas, que se cuentan por llenos, comienzan a las cuatro de la tarde y terminan a las diez. A nosotros, los del Teatro Real, acostumbrados a *Lucias* y *Favoritas* perpetuas, nos tiene a la fuerza que maravillar ver puestas en escena obras admirables, literaria y musicalmente hablando. Una ejecución perfecta por parte de artistas que *no gritan*; una orquesta de cuyo conjunto no tenemos si quiera idea; una *mise en scene*, unos trajes, unas decoraciones, un juego escénico que son, a no dudarlo, los mejores del mundo; unos coros tan seguros de sí mismos que, aunque quisieran, les sería imposible lanzar un solo *moro*; una sala de espectáculos ideal, que se queda a oscuras durante la representación, y donde las mujeres no pueden lucir ni hombros ni brazos; un público inverosímil, sin *claque* (están prohibidos los aplausos), y que no permite que las señoras estén con los sombreros puestos, según reza un cartelito escrito en cuatro idiomas y pegado a los muros de entrada; esto es lo que primero salta a la vista del que entre en el célebre *Bühnenfestpielhaus*.

Esta noche, al salir de la representación de *Los maestros cantores*, que es un prodigio de gracia, inspiración y factura, y cuya ejecución y presentaciones corren parejas con la bondad de la obra, nos preguntábamos un madrileño y el que esto escribe, por qué el conde de Michelena no había de seguir este camino, visto que por el de *Traviata* y *Elixir d'amore* no se va a ninguna parte ni se gana una peseta. *Los maestros cantores* es una comedia musical que se podía poner en escena en el Teatro Real a poco coste, y que podrían cantar los artistas que generalmente están contratados. ¡Animarse, señor conde!

Las noches que no hay representación, martes y viernes, se dan veladas en casa de la viuda del maestro. He asistido a varias de ellas y he podido apreciar, por la gran biblioteca y por innumerables detalles de los salones, la mucha erudición y el inmenso talento que atesoraba el gran músico poeta de Leipzig. No creo que exista en Madrid biblioteca alguna más rica en obras literarias y mitológicas de todos los países y de todas las razas.

El salón de trabajo de Wagner, que está tal como él lo dejó, es un dechado de preciosidades artísticas que desearía poseer el más refinado aristócrata español. Tanto a la viuda, Mad. Cósima Wagner, hija del gran Liszt, como al hijo, hija e hijastras del maestro, debo el conocimiento de todo ello, así como varias anécdotas curiosísimas del jefe de la familia. Desde estas columnas les envío mi agradecimiento más respetuoso.

Me parece inútil hablar, siquiera sean dos palabras de este pueblo, entregado en cuerpo y alma a Ricardo Wagner. Retratos del maestro, fotografías del teatro, de su cara, de su tumba, de los personajes de sus obras, de los directores de orquesta, de los wagneristas célebres, alfileres de corbata *Tristán*, bastones *Maistersingers*, corbatas *Lohengrin*, guantes *Tannhäuser*, delantales *Isolda*, pañuelos *Elsa*, sombreros *Walkiria*, y hasta ¡calzoncillos *Parsifal*! Este es el pueblo desde el día 20 de julio hasta el 18 de agosto.

Mañana llega el emperador⁷⁵ para asistir a las dos últimas representaciones⁷⁶.

Félix Borrell viaja a Bayreuth en compañía de su hermano José para asistir a los festivales de 1889, año en que –dice José– “se cumplen mis anhelados deseos de asistir a las representaciones de Bayreuth”⁷⁷. Reproducimos las impresiones recogidas sobre los festivales de 1889 en *Sesenta años de música...*:

“Inaugurado el Teatro Modelo en 1876 con el estreno de la monumental *Tetralogía*, no hubo representaciones en él hasta 1882 para dar a conocer *Parsifal*. Muerto Wagner al año siguiente, su viuda organizó ese mismo año 83 y el siguiente 84 nuevas audiciones de la obra póstuma del maestro. En 1886 se representaron *Parsifal* y *Tristán*, en 1888 *Los maestros cantores* y *Parsifal*, El año 1889 se anunciaron *Tristán*, *Los maestros* y *Parsifal*; al enterarme de tal cartel ya no pude resistir la tentación de oír tres de sus obras más importantes; cogí la maleta y allí me planté dispuesto a saciar la ansiada ilusión de mi juventud. Conocí esas tres obras y me causaron tales emociones que en aquel mismo momento forjé el propósito de volver a Bayreuth en cuanto se representara de nuevo la *Tetralogía*, como así lo hice en 1896, en que por primera vez después del 76 volvió a ponerse en escena. [...]

El año 89 hice la excursión con mi hermano Félix, que se completó al regreso con una detenida visita a la Exposición de París. [...] Oí, como ya he dicho, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores* y *Parsifal*, tres facetas bien distintas del genio de Wagner; se puede decir que quien logra triunfar en tres géneros de música tan diferentes, tan opuestos, de la manera que él alcanzó, legándonos tres asombrosas creaciones, merece ser considerado como una de las cumbres de todo arte.

Ya he expresado en otro lugar que en fecha anterior había adquirido las partituras de canto y piano, pero con la excepción de la del *Tristán*, que no me fue dado obtener por entonces, así es que fui a Bayreuth sin conocer una nota de esta obra; es decir, miento, pues en los conciertos había oído un par de veces su preludio⁷⁸, pero interpretado con tal desmayo y frialdad que no me había producido ninguna sensación. En el Teatro de Wagner la primera ópera que oí fue esa, y su preludio, que me había pasado inadvertido, me emocionó en tal forma que a la mitad de su ejecución las lágrimas corrían por mis mejillas. La pasión frenética de toda la partitura de *Tristán* es de tal naturaleza que bien interpretada ha de sobrecoger y arrebatarse siempre a quien la escuche, por poco dotado que esté de sensibilidad musical.

Quizás a través de sus páginas se ha llevado demasiado lejos la exaltación pasional, acaso a veces su música se convierta en un delirio, en algo alucinante,

⁷⁵ “Bayreuth 17. –Ha llegado a esta población el emperador Guillermo y la emperatriz, siendo aclamados calurosamente por el público. Asistirán a la representación wagneriana y se trasladarán enseguida a Strasbrugo [sic] y Metz”. “Servicio telegráfico de *El Liberal* de la Agencia Fabra”. *El Liberal*, 18-VIII-1889.

⁷⁶ F[élix] B[orrell] [F. Bleu]: “Desde Bayreuth”. *El Liberal*, 20-VIII-1889.

⁷⁷ Borrell Vidal, J.: “Mi juventud musical”. *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: editorial Dossat, 1945, p. 41.

⁷⁸ El libro de José Borrell contiene varias imprecisiones provocadas por la mezcla de recuerdos no documentados. En este sentido indicamos que el estreno en Madrid del Preludio de *Tristán e Isolda* no se produce hasta meses después de su estancia en Bayreuth, concretamente el 2 de febrero de 1890 cuando la Sociedad de Conciertos dirigida por Bretón lo interpreta en el Príncipe Alfonso.

germen de los desvaríos y furias de la *Salomé* de Strauss; pero ¡qué belleza la de todos sus temas y qué contraste tan logrado en los momentos de renunciación y calma, como el lento del dúo del segundo acto y cual el prelude y las primeras escenas del acto tercero!

En cuanto al libro me parece uno de los mayores aciertos de Wagner como poeta; en él ha sabido resumir las múltiples leyendas del *Tristán*, tan variadas y con tantos episodios; ha extraído de ella la esencia, lo genuinamente teatral, y le ha dotado de matiz filosófico mezcla del budismo y de las doctrinas de Schopenhauer.

En contraposición, en *Los maestros* todo es finura, delicadeza, gracia, atracción; los únicos momentos de fuerza y expansión orquestales sirven para subrayar las alegrías del pueblo de Nuremberg o sus explosiones de adhesión entusiasta a Hans Sachs, el poeta, el hombre abnegado y bueno, idolatrado por sus conciudadanos; la obra entera, poética y musicalmente considerada, es de una simpatía subyugante, la más humana de sus creaciones, la que creo puede llegar más directamente al corazón de todos los públicos.

Es muy difícil de interpretar bien. Además de exigir muchos y buenos cantantes, por ser quizá la obra que más lirismo encierra, sobre todo en la parte de tenor, sus difíciles escenas de conjunto, su intrincado final segundo y su cuadro final, requieren una masa coral de primera fuerza y muy adiestrada en el juego escénico, cosa que también es necesaria por parte de las numerosas comparsas que es indispensable en estas dos escenas, para darles el carácter de verdaderos cuadros populares. En Madrid no se conoce la obra en este aspecto; en Bayreuth el movimiento escénico era algo maravilloso; logrado por infinitos ensayos, parecía la cosa más natural y espontánea.

Parsifal es obra aparte; algunos la consideran más oratorio que ópera; desde luego ópera no es, como no lo son ninguna de las obras teatrales de Wagner, pero creo que tampoco se le puede incluir entre los oratorios; alguien la ha denominado Misterio escénico, y eso ya me parece más acertado.

Su música se caracteriza por una sencilla belleza, dotada al propio tiempo de una grandeza y solemnidad imposibles de describir; sus ideas son originalísimas, siempre lozanas, francas, muy sugestivas y apropiadas al carácter místico del poema. En éste Wagner recoge los elementos esenciales de las grandes religiones del mundo oriental y occidental –budismo y cristianismo– y los funde en forma adaptada a nuestros tiempos y a la civilización europea.

El efecto que esta obra produce es de una inmensidad y profundidad pocas veces sentido ante las obras de arte; creo que es la obra de más consideración, de más altos vuelos que artista alguno haya producido en la segunda mitad del siglo XIX; es de las que forman época, uno de los jalones de todas las artes y de todos los tiempos.

Respecto a las impresiones que su audición me produjo diré que desde la aparición del tema con que se inicia el prelude, se siente uno transportado y propenso a caer de rodillas ante un genio al cual a los setenta años se le ocurre una idea de tan insólita belleza; mencionaré que las dos escenas del templo por su grandiosidad me sobrecogieron, como ciertamente ha de acontecer a todos los públicos que las escuchen, y que la fundamental escena de Kundry y Parsifal me pareció lo más depurado en cuanto a declamación y a la manera de tratar la voz humana de toda la obra wagneriana. Pero de todos los momentos de la partitura el que entonces y después en audiciones posteriores me ha producido más efecto es el maravilloso primer cuadro del acto tercero, en el que se logra la máxima emoción teatral y musical con los más mínimos medios de acción y de orquestación; creo

que el genio de Wagner ha alcanzado pocas veces cimas comparables a esta escena”⁷⁹.

José Borrell relata también una visita a Wahnfried en la que Coquelin felicita a Franz Friedich “inimitable Beckmesser, de gracia vocal y mímica sobria e inimitable”⁸⁰. Dice Borrell:

“Los martes no había representación en el Teatro. Madame Cosima Wagner aprovechaba el descanso y abría su mansión, llena de recuerdos del maestro, a lo más escogido de la colonia forastera de Bayreuth.

A la amistad de M. Chamberlain⁸¹ y de nuestro compatriota, el distinguido pintor Rogelio de Egusquiza –íntimos de la casa– debimos mi hermano y yo el honor de podernos contar entre privilegios.

Las recepciones de la viuda no duraban más que hasta media noche y no tenían otro carácter que el puramente artístico: los invitados pasaban dos o tres horas como en un museo, admirando obras de arte, buscando en todas partes algún recuerdo del maestro y oyendo anécdotas sabrosísimas de su vida.

He de declarar que después de esta fecha he tenido que pisar en varias ocasiones cámaras regias –también por motivos relacionados con la música– y nunca sentí la emoción, la mezcla de respeto y veneración que experimenté al traspasar el umbral de Wahnfried.

Los honores de la casa corrían naturalmente a cargo de Mme. Wagner, de las dos hijas de su primer matrimonio con Hans de Bülow y del hijo único de Wagner, Sigfeto⁸², joven precisamente de mi misma edad, con quien sostuvimos, a instancias suyas [sic], larga conversación, en francés él, y nosotros en castellano, idioma que no habla, pero que entendía y traducía perfectamente. [...]

Muchos de los artistas acostumbraban a asistir a estas veladas, pero esa noche no estaban representados más que por Teresa Malten y Franz Friedich; entre los concurrentes estaba el gran actor francés Coquelin, quien, como ya he dicho, felicitó efusivamente a Friedich por su creación del Beckmesser. También estaba un español, el señor Avendaño, cónsul en Londres e íntimo amigo de Egusquiza. Entre las varias personas que nos presentó M. Chamberlain, recuerdo a un médico persa, a un inglés de Melbourne que había hecho exclusivamente el viaje para asistir a estas representaciones y a un norteamericano que desde el estreno de *Parsifal* no había perdido un festival de Bayreuth; estaba en esta ciudad el mes justo que duraba la temporada e inmediatamente regresaba a Nueva York.

⁷⁹ Borrell Vidal, J.: “Bayreuth”. *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: editorial Dossat, 1945, pp. 43-6.

⁸⁰ Borrell Vidal, cáp. cit, op. cit, p. 49.

⁸¹ Houston Stewart Chamberlain (Portsmouth, 9-IX-1855; Bayreuth, 9-I-1927), escritor, teórico del racismo y crítico cultural que Wagner conoce en Bayreuth en 1882. Educado en Versalles y en el Cheltenham College de Londres, Chamberlain se casa en segundas nupcias con Eva Wagner en 1908, trasladándose a Bayreuth. Sus escritos sobre la vida y la obra de Wagner muestran tendencias nacionalistas que acercan la producción wagneriana al Nacionalsocialismo alemán; en septiembre de 1923 y con motivo de el “Día Alemán” Hitler visita a la familia Wagner y al teórico del racismo. Véase Bauer, op. cit, p. 181.

⁸² Siegfried Helderich Richard Wagner (Tribtschen [Lucerna], 6-VI-1869; Bayreuth, 4-VIII-1930) Compositor, director de orquesta, director artístico y único hijo varón de Wagner, es educado desde su infancia para dirigir la herencia de Bayreuth, recibiendo su educación musical de Engelbbert Humperdinck y Félix Mottl. Cósima traspasa oficialmente a su hijo la dirección de los Festivales en 1908. Véase Bauer, op. cit, pp. 775-6.

Todo ello demostraba la fama y el fervor cosmopolitas que la obra de Wagner había engendrado”⁸³.

Transcribimos ahora el extenso artículo dedicado por Félix Borrell al festival de 1889 en Bayreuth, artículo publicado en *El Heraldo de Madrid* en 1892 que recoge un testimonio anotado en su diario fechado a las diez de la noche del 18 de agosto de 1889, es decir, al concluir la última representación de *Parsifal* que pone fin al festival:

“Bayreuth

Nadie espera al tercer toque; después del segundo, no queda un alma fuera de la sala.

Ha llegado el momento: 1.600 personas quedan envueltas en una impenetrable oscuridad; sucédense unos segundos de recogimiento religioso y de silencio absoluto. De improviso, desde las profundidades del *abismo místico*, se elevan las armonías iniciales el preludio. Da principio la representación **modelo**.

La orquesta de Bayreuth, por su constitución personal, por su colocación y por los jefes que tiene, es hoy la mejor del mundo.

No oyéndola es imposible formarse idea de todas las cualidades buenas que reúne, de su entonación, de su finura, de la precisión con que ataca, de la propiedad con que matiza, de la claridad con que traduce los pasajes más enrevesados.

Formada por los 115 mejores instrumentistas de las orquestas de Alemania, debe a esta circunstancia el cincuenta por ciento de su poder expresivo. El otro cincuenta corresponde a su original emplazamiento.

La bóveda en que se encierra constituye una especie de sordina natural, muy tenue, muy sutil, que produce amalgama y depuración de sonoridades. De cantidad nada se pierde, puesto que las inflexiones delicadas y los *pianísimos* exagerados llegan completos al oído. En cambio se modifica bastante la acritud del metal fuerte y se atenúan sus vibraciones en beneficio de la cuerda y de la madera.

Pero la gran ventaja de esa disposición consiste en que se borra el carácter de los diferentes timbres, quedando uno solo especialísimo, el timbre *del instrumento orquesta*, desconocido del que no haya estado en Bayreuth.

Esta desaparición de elementos diferentes, es precisamente lo que Wagner buscaba en la parte sinfónica de su drama lírico, parte a que –como dijo en sus escritos– debía darse la homogeneidad, la compenetración que las demás ostentan. Teniéndolo en cuenta, me han parecido siempre poco fundadas y hasta ridículas las opiniones de **Paul Lindau**, único crítico serio que ha combatido la disposición de la orquesta wagneriana.

Cuando el proyecto no pasaba de serlo, se discutió y se ridiculizó encarnizadamente. En Bayreuth reconocieron al fin las excelencias de la reforma, y no hubo más que una voz para preconizarla y para pedir que se hiciese extensiva a todos los teatros líricos.

No cabe discusión en este punto. La orquesta cubierta e invisible, es una gran conquista, bajo el doble aspecto de la ilusión teatral y del afecto de sonoridad.

⁸³ Borrell Vidal, J.: “Bayreuth”. *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: editorial Dossat, 1945, pp. 51-3.

La autoridad soberana de los tres directores, los talentos de que están dotados y el entusiasmo que sienten por la misión que corre a su cargo, contribuyen poderosamente a que este cuerpo instrumental pueda calificarse de incomparable.

Dirige *Parsifal*, **Hermann Levi**, de Munich, musicólogo insigne, íntimo amigo que fue de Wagner y uno de los hombres de trato más ameno y de carácter más simpático que yo he conocido. El famoso **Hans Richter**, el gran vulgarizador del wagnerismo en Europa, está encargado de *Los maestros cantores*; en cuya obra no tienen hoy rival. Y **Félix Mottl**, del teatro de Carlsruhe, hace a pesar de su juventud, verdaderos prodigios con la batuta en el *Tristán e Isolda*.

Los tres artistas son el alma y la cabeza de los festivales, dan el carácter y el estilo que las respectivas obras exigen y disponen discrecionalmente de cuanto el teatro encierra: orquesta, cantantes, coros, escena, etc. Ante su jefatura omnipotente se estrellan las vanidades y las exaltaciones de amor propio que alguno de los intérpretes pueda tener. El director de orquesta es en Bayreuth lo que debe ser en todos los teatros donde el fin artístico se sobreponga al fin utilitario: una autoridad sin apelación.

De los intérpretes vocales hay mucho que decir.

El cantante alemán es un tipo desconocido por nosotros, la antítesis de las *estrellas líricas*, que aquí nos cuestan tanto dinero, tantas ovaciones y tantos disgustos.

Don **José Castro y Serrano** hizo la apología del primero en una magnífica carta de Viena, publicada hace muchos años, alguno de cuyos párrafos me importa copiar, porque son valiosos testimonios de lo que más adelante afirmo:

«Tan seria es –dice– la carrera del cantante en Alemania, y tan distante se halla del histrionismo de otros países, que se ha tomado por costumbre el no aplaudirle. Si lo hace bien, cumple estrictamente con su obligación.

»Ingresan en el teatro como el empleado en su oficina: allí hacen méritos, allí ascienden, allí aseguran su vejez. Por eso no suelen ser, calaveras, ni arrostrar una vida errante, ni exigir disparates de fortuna, ni ser conocidos fuera de su patria. El señor Fulano y la señora Zutana, que no el Tal y el Cual, cantan en un mismo teatro quince, veinte, treinta años, y se casaron con personas distinguidas del país, y educan una numerosa familia, y alternan en sociedad con sus similares: el médico, el profesor, el Magistrado, sin constituir esa secta separada y vagamunda que entre nosotros se llama *del teatro*. Una organización semejante suele no producir genios en abundancia; pero tampoco produce parásitos.

»El empirismo artístico que desde su origen lanza a veces a la escena astros luminosos, puebla la escena también de cantantes que no saben música, de actores que desconocen la mímica, de magníficos órganos sin educación. Con estos elementos, por el contrario, se sabe al levantarse el telón que, si no van a aparecer luceros, tampoco aparecerán nebulosas».

Esta es la verdad, galanamente expuesta. Como corroboración de lo que dice Castro y Serrano, debe consignarse que ninguno de los artistas de Bayreuth trabaja con sueldo fijo. Cobra con relación a los beneficios que la temporada proporcione, y si estos son nulos, ya sabe que ha cantado de balde, y hasta que debe costearse los gastos de viaje y estancia.

Aún ahora, que las ganancias son considerables, hay algunos, como la **Sucher** y la **Malten**, que no consienten cobrar un solo marco por sus representaciones, y se consideran muy favorecidas y honradas cooperando gratuitamente al esplendor de los festivales.

¡Que levanten el dedo los *cavalieros* italianos y españoles capaces de hacer otro tanto!

IV

Las representaciones.

Nadie ignora las grandes dificultades que para la interpretación representan los personajes de los dramas de Wagner, dificultades que de modo alguno puede vencer el órgano del cantante si no va dominado por el talento del artista y por la educación profesional. La ausencia de apuntador en el teatro modelo, exige además en el artista un profundo conocimiento del poema y de la partitura en que interviene.

Sin excepción, bajo este punto de vista, los cantantes de Bayreuth merecen infinitas alabanzas. Estoy seguro de que cualquiera de ellos se compromete, aparte la tesitura, a representar de memoria todos los personajes de la obra en que trabaja.

Mad. Wagner hace un escrupuloso trabajo de selección antes de ultimar los repartos. En 1889 tuvo forzosamente que dar el Walther de *Los maestros* al tenor **Gudehus**, muy deficiente de facultades; y en cambio interpretó el David –segundo tenor– un tal **Hofhäüller**, que es cantante excelente de más reputación y categoría que el primero. Sólo se tuvieron en cuenta las condiciones artísticas de cada cual para sus respectivos papeles; y detrás de las conveniencias de la mejor ejecución, no vinieron rivalidades ni rozamientos.

Los mejores intérpretes de Wagner son hoy, entre las sopranos, **Rosa Sucher** (Isolda), Teresa **Malten** (Kundry), Lilli **Doesler** (Eva) y otras de menos importancia, que se encargan de papeles secundarios.

Particularmente la primera reúne todas las condiciones ideales de la tiple dramática; figura hermosa y distinguida, voz riquísima de timbre, de entonación y de extensión, juego escénico apasionado y lleno de nobleza, declamación irreprochable. Es una privilegiada, una exuberante naturaleza artística, contenida por la inteligencia y la educación en los límites del más exquisito buen gusto.

Barítonos y bajos pueden citarse muchos; **Betz**, el que con Amalia Materna, hoy casi retirada de la escena, forma el decanato de los cantantes de Bayreuth; **Perrón**, con tipo clerical y con el registro de voz más profundamente bajo que he oído; **Gura**, **Livermann**, **Scheidemantel**, etcétera, etc. Al célebre **Reichmann** lo vi hacer el Hans Sachs, y por cierto que no cabe nada mejor bajo el doble aspecto de actor y de cantante.

Allí, como aquí, la voz de tenor escasea. Hay, sin embargo, un **Ernesto Van Dyck**, belga de nacimiento, pero educado en la escuela alemana, que ya le quisiéramos para los días de gala con uniforme.

Está reputado con el Lohengrin irremplazable y como el Parsifal modelo. Esta última obra parece escrita para él; domina en absoluto el personaje y tiene detalles de interpretación verdaderamente geniales. Un ejemplo: durante la consagración del Graal, Van Dyck permanece tres cuartos de hora absolutamente inmóvil en el proscenio, cruzado de brazos y vuelto de espaldas al público; actitud que da la perfecta idea del asombro que determina en *Parsifal* la escena que presencia. ¿Podría obtenerse de un cantante *a la italiana* semejante identificación⁸⁴ con el personaje dramático que representa? Los que cuando permanecen cinco minutos sin cantar se convierten en marmolillos, ¿resistirían esos tres cuartos de hora sin ocultarse treinta veces entre bastidores para chupar caramelos o hacer gárgaras?

Una de dos; o las gargantas alemanas están menos expuestas a peligros, o los artistas italianos conocen mejor los misterios del reclamo.

A los tenores **Grünig** y **Gudehus** les hace traición la voz; **Vogl**, que representa, caracteriza y viste a conciencia el Tristán, está en el ocaso de su carrera, y aún así, se defiende como un héroe en el final primero y en la gran escena con Isolda; **Alvarg**, **Gritzinger** y **Anthes** comienzan ahora con alientos y provecho.

⁸⁴ F. Bleu: "Bayreuth". *El Heraldo de Madrid*, 12-VIII-1892.

No debo cerrar esta lista sin incluir en ella a **Franz Friedrichs**, inimitable en el espinoso papel de Beckmesser. Con una voz de matices inverosímiles, con una figura que parece hecha ex profeso para el personaje, con una mímica sobria y graciosísima que no tiene nada de grotesco, interpreta sus cuatro principales escenas –el examen de Walther, la serenata, el monólogo y el concurso– como pudiera hacerlo el mejor actor cómico del mundo.

En una *soriée* de Mme. Wagner tuve ocasión de ratificarme en mi juicio. El gran actor Coquelin, a la sazón en Bayreuth, entusiasmado por el talento de Friedrichs –cuya fisonomía, entre paréntesis, recuerda mucho la del antiguo *sociétaire* de la Comedia Francesa– se hizo presentar a él para felicitarle calurosamente y colmarle de elogios.

V

Las representaciones Continuación

Rara vez interviene el coro en las obras del último estilo de Wagner. Cuando lo hace, es para producir efectos musicales potentes y para dar naturalidad a la acción dramática, convirtiéndolo en representación de una multitud activa.

El canto de triunfo de la tripulación en el final primero de *Tristán*, es un buen modelo de conjunto vocal, atacado por las voces masculinas con una entonación robusta y llena.

Lo mismo puede decirse de las dos consagraciones de *Parsifal*. El coro de mujeres y niños colócase a diferentes alturas de la cúpula del templo. El tema de la Fe se canta desde lo más alto de los practicables, y de esa manera la melodía desciende con alguna indeterminación y como rodeada de nebulosidades, semejando el eco de divinas cántigas [sic].

La escena de la *mujeres-flores*, en el segundo acto de la misma obra, figura también en mis apuntes con la nota de sobresaliente, y está encomendada a treinta y seis sopranos y contraltos de voz fresca, deliciosa y penetrante.

En cuanto a los coros de *Los maestros cantores*, para hablar de ellos como se merecen tendría que dedicarles cientos de cuartillas, escoger del Diccionario los vocablos más encomiásticos y hacerme lenguas de su precisión y seguridad, lo mismo en la parte meramente técnica que en la que se relaciona con la plástica teatral.

Como copia fotográfica de o que fueron las Asociaciones alemanas de *meistersingers*, como reproducción de su existencia, de su ritual y de las luchas burguesas a que dieron lugar, *Los maestros cantores de Nuremberg* es una concepción crítica y eminentemente popular, que ocupa en el teatro moderno idéntico o parecido sitio que el *Don Quijote* en la literatura.

¡Aún me parece estar viendo y oyendo aquel inmenso final del acto segundo, última palabra de lo que en procedimientos de contrapunto puede hacerse en el pentagrama! ¡Aún me parece escuchar los mil gritos armónicos de un barrio entero del Nuremberg del siglo XIV, lanzado a la calle en plena madrugada para castigar las ridiculeces de un trovador grotesco que, a fuerza de aullidos, impide el sueño de los pacíficos ciudadanos! ¡Con la imaginación presencio todavía la escena de desorden y de confusión, prodigiosamente ejecutada por esa gente alemana, que posee el secreto de la expresión justa y una paciencia digna, de Job para resistir innumerables y escrupulosos ensayos! ¡Aún conservo en los ojos y en los oídos el incesante abrir y cerrar de puertas y ventanas; el ir y venir de los vecinos en paños menores; la soberana paliza que coristas y comparsa propinan a Sixtus Beckmesser, en la que parece que se indignan de veras y que pegan con bríos; las amonestaciones de Hans Sachs a la multitud y sus desvelos para que el honor de

Eva se conserve intacto; la disersión de los revoltosos al sonar el cuerno del sereno, y, por último, el restablecimiento de la calma y la salida de la luna acompañados en la orquesta por una nueva repetición del tema del amor, delicioso y enervante.

Todo se sucede rápido, humano, concebido y representado con una naturalidad que asombra, pareciendo mentira que el estudio y el artificio hayan intervenido en su preparación. La escena y el modo de ejecutarla constituyen algo nuevo en el mundo de la afición teatral, una conquista de los medios expresivos de la estética. Por sí sola, créanme mis lectores, vale las incomodidades del viaje a Bayreuth, y resulta siempre un espectáculo interesantísimo hasta para los que gusten poco o nada de la música.

La interpretación que pudiera llamarse externa, la que no depende ya de los artistas que salen a escena, está en Bayreuth a la misma altura que la de las partes literaria y musical.

En el teatro modelo se produce un fenómeno sugestivo que tiene difícil explicación, pero que nadie se libra de sus efectos.

De la oscuridad de la sala y de la ausencia de términos de comparación, nace en el público una incertidumbre completa de tamaños y de distancias. Las columnas simétricas laterales, débilmente iluminadas por los resplandores de telón adentro, vienen a formar, por otra parte, una serie de marcos sucesivos y un error de perspectiva, por el que la embocadura parece más pequeña que lo que en realidad es, y los personajes con mayor tamaño que el natural. Y como el espectador, ni ve al público, ni determina los límites del espacio en que se encuentra, es víctima de una ilusión de óptica y el escenario se convierte para él en un cuadro grande con figuras movibles.

En estas condiciones anormales, que tienen cierto sabor fantástico, a solas con la inteligencia y con el sentimiento, llega uno a olvidarse del sitio en que está y a preguntarse si la acción que presencia es real o es fingida.

La iluminación es otro de los problemas casi resueltos por Wagner. La luz llega al objeto con la oblicuidad que tienen en la naturaleza, y en las alteraciones no hay intermitencias ni cambios bruscos. He puesto el *casi*, porque aún no se ha llegado a imitar con perfección la luz solar desnuda con el corte puro de luz y sombra, detalle de óptica teatral que hoy estudian con gran detenimiento los escenógrafos ingleses y alemanes.

El anochecer de *Los maestros cantores* es un *decrecendo* de luz tamizada, sin sucesiones de continuidad y muy diferente del crepúsculo a empellones que vemos en nuestras escenas.

En la consagración del Graal, al coger Anfortas el vaso santo, gradualmente va extinguiéndose la luz hasta la completa oscuridad. Sala y escena quedan en tinieblas; y cuando las voces angélicas anuncian el sublime misterio, el Graal aparece súbitamente iluminado de rojo escarlata, y de blanco purísimo la paloma que se cierne sobre la cabeza del Rey de Montsalvato, sin que nadie pueda percibir de dónde vienen los dos rayos luminosos.

El jardín de noche del segundo acto de *Tristán* está también perfectamente presentado. Es una combinación de tonos grises, verdosos y azulados, que causa simpática impresión y da a la escena el tono melancólico de la epopeya amorosa que va a desarrollarse.

En punto a decoraciones no puedo decir cuál me pareció mejor; las catorce que vi son igualmente bellas.

Como labor de importancia, de estudio y de trabajo, sobresale el templo bizantino del Monsalvato. Como notas poéticas y sentidas, el *jardín* de *Tristán* y la *calle* de Nuremberg. Como impresiones de color y de luz viva, el *Castillo de Kareol* de *Tristán* y la *ribera del Pegnitz* de *Los maestros*, que parecen dos cuadros

de Gomar. En el género fantástico, la *gruta* de Klingsor, de mucho efecto y el *jardín* de Parsifal, algo desentonada y la más endeble de las catorce.

Para las mutaciones a la vista de esta última obra hay dispuesta una especie de decoración panorámica, con transformaciones de practicables y bastidores, singularmente el viaje de Gurnemancio y Parsifal. Sin que los dos personajes desaparezcan, el escenario entero, excepción hecha del piso, va girando de izquierda a derecha y convirtiéndose sucesivamente en bosques salvajes, en valles de vegetación espléndida, en gargantas abruptas, en desfiladeros y peñones descarnados. Cuando las campanas del Graal indican la proximidad del santuario, los árboles y las rocas adquieren figuras arquitectónicas; las columnas se dibujan, se ajustan y se completan, y aparece por fin el templo bizantino de que ya he hablado.

Y a propósito de las campanas del Graal. Para encontrar la sonoridad que deseaba, tuvo Wagner que luchar con graves inconvenientes, que no pudo vencer del todo, dada la imposibilidad de procurarse campanas de sonido suficientemente grave. Obtuvo el efecto aproximado con unos instrumentos de percusión, a manera de tam-tams, unidos a tubos de bronce.

La sonoridad del aparato no es todo lo característica que fuera de desear, como tampoco lo es la de las campanas de Canseco, que ha servido en Madrid cuando se ha ejecutado la escena. Aquél tiene sonido grave y entonado, pero el timbre se diferencia mucho del de la verdadera⁸⁵ campana; éstas, por lo agudas, están fuera de *tesitura*.

Y no es posible perfeccionar este pormenor. Para lograrlo se necesitarían unas campanas de bronce de diámetro inverosímil.

Otro detalle consignado en mis apuntes. El bailable del último cuadro de *los maestros cantores* no se interpreta por bailarines de oficio. Como se trata de una danza improvisada entre estudiantes y aldeanas, el coro y los figurantes bailan el vals sin regularidad ni simetría, con faldas largas ellas, por grupos, colocados en diferentes partes de la escena. ¿Qué apuestan mis lectores a que si el año próximo se estrena *Los maestros* en Madrid, encomiendan esa escena a cuarenta bailarinas bien pertrechadas de malla y tonelete, para que ejecuten en ellas los mismos batimanes que en *Favorita* o en *Roberto*?

Se acabaron las notas referentes a la interpretación de las tres obras wagnerianas.

Como apéndice de ellas, consignaré que en la temporada anterior [1891] se representó el *Tannhäuser*, representación que, según Schuré, equivale al verdadero estreno de la obra.

No han faltado críticos que la censuren, sosteniendo que una producción de la juventud de Wagner, encaja mal en su teatro modelo. Mi distinguido amigo el notabilísimo escritor inglés, Mr. Houston Chamberlain, defendió y sigue defendiendo a capa y espada la representación, con argumentos propios, incontrovertibles y con citas del mismo maestro, en las que éste demostraba un ardentísimo deseo de ver su *Tannhäuser* en la escena de Bayreuth.

VI Realización del Ideal

Los trabajos teóricos de Wagner son tan numerosos, que para publicarlos completos se han necesitado diez tomos de lectura nutrida y de 400 páginas el que menos. Esta recopilación literaria es el verdadero proceso de sus dramas musicales y la exposición de sus doctrinas estéticas.

⁸⁵ F. Bleu: "Bayreuth". *El Heraldo de Madrid*, 14-VIII-1892.

En los artículos de crítica, en los estudios autobiográficos, en las cartas a sus amigos, en la enunciación de problemas artísticos, en todo cuanto salió de su pluma, hay una idea predominante que le domina con fuerza avasalladora: la creación de un *Teatro modelo*.

En 1844, cuando trabajaba en el *Tannhäuser*, con la evidencia del fracaso como porvenir, hablaba ya del *público ideal*, de ponerle en condiciones favorables de juzgar, de educarle la facultad de la atención.

«Las personas que asisten al teatro —decía— en la ciudad que habitan de ordinario, por la noche, en plena digestión y recién terminadas las ocupaciones cotidianas, con la cabeza llena de los cuidados, de las pesadumbres o de las satisfacciones que da la vida social, piden a la obra representada destrucción y divertimento; no aspiran al placer que el arte proporciona, ni piensan en la desinteresada edificación del espíritu».

No se equivocaba Wagner hace medio siglo, y profetizaba un fenómeno que hoy señalan todos los críticos como causa primordial de la decadencia de la literatura dramática. La ligereza, la falta de aplicación del público, ése es el obstáculo formidable que se levanta ante el que escribe para el teatro.

Descubierta la enfermedad, lanzóse Wagner en busca del remedio expeditivo. Reflexionó mucho; estudió teórica y prácticamente las leyes fundamentales de la estética, dando valor científico a los empirismos y modificando los principios que pasaban entonces por inmutables; en 1854, esbozó la teoría, y en 1860, y en el tan discutido opúsculo *La obra de arte del porvenir*, desarrolló el sistema que ha tomado su nombre, sintetizando lo esencial en el siguiente párrafo:

«Si en circunstancias normales el público no quiere, o mejor dicho, no puede identificarse con lo que pasa en escena, modifiquemos esas circunstancias transformándolas en extraordinarias y excepcionales. Aislar al espectador, arrebatarle de su medio habitual, obligarle a viajar, a desatender sus ocupaciones diarias y a sufrir un camino completo en su estado de ánimo, es lo mismo que regenerarle en su aptitud de sentir la obra de arte».

Más adelante pide que se juzgue en el teatro con la misma gravedad y el mismo desapasionamiento que se juzga en el museo: que se analice fríamente la obra escénica, como se analiza un lienzo pintado o un bloque de mármol esculpido.

Las palabras que anteceden son como la revelación y el presentimiento de lo que dieciséis años más tarde sería Bayreuth, y el origen de las fiestas teatrales, creadas en primer término para asegurar relación y correspondencia entre el auditorio y la pieza representada.

Si se pudiera conjugar el sustantivo *monumento*, hallaría una palabra de exacta aplicación para el caso presente, y diría que en el teatro Wagner se *monumentaliza* el arte en su acepción más universal, ya que los medios expresivos puestos por la naturaleza a la disposición del hombre, se prestan en él mutuo apoyo para coincidir en un fin único: la ilusión; y como resultado de la ilusión, la emoción estética.

Ahora bien; la coincidencia de finalidad en los medios, es la base de todo el sistema filosófico-artístico de Wagner, inspirado en los ideales especulativos del teatro clásico, donde el arte y la religión formaban una unidad indisoluble, nacida de la propia constitución de las ciudades.

La nacionalidad artística entró, pues, por mucho en la concepción de sus obras, pero no sin hacer importantes concesiones, al asegurarse de que el sentimiento del arte es universal patrimonio de las inteligencias cultivadas y que las preocupaciones de razas y de pueblo falsean la visión de la belleza.

Completa en su esencia, pretendió que su reforma fuese igualmente completa en la forma. Cuando en el ocaso de la vida —que coincidió, como siempre sucede, con el apogeo de la gloria— vio sancionado lo que en un principio parecía quimérico,

debió sentir la penetrante satisfacción de haber hecho sensible la belleza con procedimientos de perfección desconocida.

Resumen de la teoría: La obra de arte debe ser completa y verdadera. Completa, por la fusión de las tres fundamentales formas expresivas: la literaria, plástica y musical –que Wagner no considera como arte, sino como *modos* del arte. Verdadera, por el desarrollo realista de una acción dramática sintetizada o simbolizada en un mito.

El desarrollo de la acción dramática arguye la necesidad de teatro; como el existente no llena los fines que lo están confiados, debe fundarse uno, tipo, que los satisfaga. Y al hablar de teatro, se habla tácitamente de público.

Éste es el resultado final de los trabajos teóricos del maestro, y la ventaja inmensa que lleva su genio sobre el de los grandes artistas que le han precedido en la historia.

Como ya hemos visto, el teatro de Bayreuth, por fuera, ni tiene carácter alguno, ni por la apariencia da señales de su destino; por dentro está omitido cuanto carece de interés para la representación.

Su disposición, sus detalles todos se dirigen a que el que penetre en la sala se olvide momentáneamente del mundo exterior y sufra los efectos de una irresistible sugestión.

Bien sé yo que semejantes procedimientos no pueden imitarse, hoy por hoy, en todas partes. Pero ahí está el original; no se diga que falta atmósfera para respirar, sino que nos empeñamos en vivir sin oxígeno a sabiendas de que podemos hallarlo cuando queramos.

Donde realizó el ideal, en su patria artística, descansan para siempre los restos del coloso.

El que discurra bajo las arboledas del Parque público de Bayreuth, tropezará a poco que pasee con un espacio de tierra estrecho y largo, cerrado por una verja lisa de hierro pintada de negro. Dentro del [jardín]⁸⁶, en el suelo, verá una losa de granito, sin ninguna inscripción y medio cubierta de hiedra: es la tumba de Ricardo Wagner.

Allí reposa el que escribió diez obras maestras, rendido a las fatigas de tanto trabajo, de tanta lucha y de tanta ingratitud, cerca del teatro donde cada vez se admira más su genio, y a un paso de la vivienda en que saboreó las delicias de la gloria y las alegrías de la vida en familia.

Los murmullos de la selva, por él tan divinamente imitados, son las únicas armonías que arrullan su sueño eterno.

VII

Wahnfried⁸⁷

Los martes no hay representación en el Teatro. Mme. Wagner aprovecha el descanso y abre las habitaciones donde pensó y se escribió *Parsifal* a lo más escogido de la colonia forastera de Bayreuth.

A la buena amistad de M. Chamberlain y de nuestro compatriota, el distinguido pintor Rogelio de Egusquiza –íntimos de la casa debo el honor de poderme contar entre los privilegiados.

Al mismo tiempo que los terrenos para la construcción del teatro, el Municipio de Bayreuth cedió a Wagner otros, en el extremo opuesto de la población, donde el

⁸⁶ Documento deteriorado.

⁸⁷ Llamamos la atención sobre este párrafo porque esencialmente es el mismo relato anteriormente transcrito de José Borrell: “Bayreuth”. *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid: editorial Dossat, 1945, pp. 51-3.

maestro levantó un lindo hotelito destinado a servirle de vivienda propia y definitiva.

Del estado de su alma en aquella época puede juzgarse por el dístico inscripto en los muros exteriores, a derecha o izquierda de la puerta principal, dístico que bautiza el hotel y que, traducido literalmente, dice así:

«Que esta casa donde mi imaginación ha encontrado la paz,
se llame Wahnfried (la paz de la imaginación)»

La villa Wahnfried y el vasto jardín que la rodea, están emplazados entre el parque público y la Richard Wagnerstrasse, una de las arterias principales de la ciudad. La entrada, por esta calle.

De construcción sencilla y cuadrada, con cuerpo central algo saliente, sobre el que hay pintado un fresco alegórico, el hotel, por dentro, es elegante, confortable, bien distribuido y amueblado como por personas que están muy hechas a la vida grande.

Las recepciones de la viuda no duran más que hasta media noche; son de gran etiqueta, y no tienen otro carácter que el artístico. Los invitados pasan tres horas como en un museo, admirando obras de arte, buscando en todas partes algún recuerdo del maestro y oyendo anécdotas sabrosísimas de su vida.

Los honores de la casa corren, naturalmente, a cargo de Mme. Wagner —que para todos tiene una frase de cortesía y otra de agradecimiento por la visita de homenaje a la fundación de su marido— de las dos hijas de su primer matrimonio con Hans de Bülow, y del hijo único de Wagner, Sigfrido, gallardo mozo de veintidós años, ilustrado, ingenuo y franco, y con quien sostuve, a instancias suyas, una larga conversación, en francés él y yo en castellano, idioma que no habla, pero que entiende y lee correctamente.

No podré, probablemente, corresponder jamás a las distinciones de que fui objeto aquella noche por parte de la familia del gran músico poeta. Por lo que valga, y como mezuina señal de mi reconocimiento, le envío en estas líneas el testimonio de mis respetos y de mis simpatías.

Volvamos a Wahnfried.

Un vestíbulo reducido de acceso da a una sala grande, cuadrada, iluminada con luz zenital y rodeada a la mitad de su altura de una galería que sirve de pasillo al primer piso. Debajo de ella, un friso ancho formado de ornamentos grises y de *paneaux* de fondo de color crudo, alternados, desarrolla los principales episodios del poema de *Los nibelungos*. Adosada a los muros rojos, una preciosa colección de estatuitas en mármol, regalo del rey Luis II de Baviera, en las que el escultor ha personificado con gran fortuna los héroes de los poemas wagnerianos: el Holandés errante, Lohengrin, Walther de Stolzing, Tannhäuser, Hans Sachs y Siegfried.

Después de la muerte del maestro, y para no profanar el piano que en vida usó, se han clocado en el centro de la sala uno magnífico, de cola, y un órgano expresivo.

A la derecha de esta espaciosa estancia, que lo menos medirá 15 metros en cuadro, está el comedor, grande también, severamente amueblado, y donde las noches de *soirée*, entre fiambres, dulces y helados, se sirve y se bebe a discreción una cerveza excepcional, que es a las bebidas alcohólicas lo que *Parsifal* a la música.

A mano izquierda el gabinete donde recibe Mme. Wagner, entre deliciosa confusión de muebles, curiosidades, recuerdos y objetos de valor; sobresale entre todo un autógrafo de Beethoven, una admirable acuarela de Mendel representando

un baile de la corte de Weimar en tiempo de Goethe, y un magnífico retrato al lápiz, de Liszt, firmado por Ingres.

Frente al vestíbulo, una puerta rasgada comunica con la habitación principal del hotel, la más interesante para los peregrinos, el verdadero *clou* de la visita a Wahnfried: comprenderán los lectores que se trata del cuarto de trabajo de Ricardo Wagner, el antro del monstruo, la guarida del ogro, el laboratorio de sus infernales y misteriosas combinaciones de alquimia musical.

¡Oh desilusión! ¡Oh desencanto! ¡Esperanzas por tierra!

Allí no hay nada que recuerde a Fausto, a Cagliostro ni al Marqués de Villena; nada que recuerde al Nibelheim de Alberico o a la caverna de Fafner; no huele a azufre, ni hay llamas verdes y amarillas. En lugar de retortas, libros; en vez de murciélagos y serpientes enroscadas, obras de arte; los relojes de arena y las calaveras, reemplazados por flores; el piano donde se compuso *Parsifal*, ocupando el sitio del escotillón de Mefistófeles.

Imagínense los que esto lean un vasto rectángulo terminado por un *verandah* hemisférico, con escalinata que baja al jardín. Arriba, artesonado de roble; abajo, profusión de muebles cómodos y de construcción suntuosa.

Una estantería, también de talla, de roble, sin puertas ni cristales, pero repleta de libros bien encuadernados todos, cubre por completo las paredes, desde los lados de la puerta de entrada hasta la galería o *verandah*.

De esta biblioteca riquísima –una de las mejores de Europa en la especialidad de poesía popular y mitología, en la que tienen representación todos los países y todos los tiempos– guardo un recuerdo gratísimo.

Me acerqué a un estante, y en el lomo del primer volumen donde mis ojos se fijaron, leí las palabras:

Miguel de Cervantes Saavedra.
Don quijote de la Mancha.

Mi sorpresa fue en aumento, al ver que se trataba de una edición castellana hecha en Valencia, si mal no recuerdo, y al saber por personas allegadas a la familia, que el autor de *Lohengrín* [sic] leía el castellano tan perfectamente como el alemán, el francés, el inglés, el italiano, el latín, el griego y el sánscrito.

En el mismo estante hay otras dos ediciones de *Don Quijote*: la francesa, con grabados de Gustavo Doré y una traducción alemana, verdadera joya del arte tipográfico de Leipzig.

Corona la biblioteca una colección de retratos, con honores de galería. En el sitio de honor, el gran Beethoven; a la derecha, Goethe; a la izquierda, Schiller. Aquí Mme. Wagner, entre su padre, Liszt, y su marido. Allí dos artistas insignes: la Schroeder Devrient, la primera Senta de *El buque fantasma*, y Luis Schnorr, el primer Tristán y el mejor Tannhäuser. Más allá, el busto de Schopenhauer, atestiguando la afluencia que ejerció en el asunto y en las tendencias de *Parsifal*.

Tapando los huecos restantes, una calle de Egipto, pintada al óleo por el celeberrimo Makart, y a cuya firma acompaña una entusiasta dedicatoria a Wagner, un autógrafo de Mozart, algunos bocetos de las decoraciones de la *Tetralogía*, y una acuarela miniatura de Vort.

Cerca de la galería, en el sitio de más luz, el piano de gran cola con la partitura original del *Götterdämmerung* sobre el atril, y diseminadas por todas partes mesas pequeñas de madera tallada con recado de escribir; mármoles y bronces de gran valor y gusto; butacones cubiertos con tapices auténticos; sillas holandesas; pipas turcas encima de la chimenea; vasos japoneses con tulipanes y girasoles; macetas con plantas de estufa, todo revuelto, desordenado, con ese encantador desgaire, que es la característica del lujo moderno. Decoración polifónica, heterogénea; tejido de

cosas raras, útiles e inútiles, pero todas bellas, semejantes en notas de luz y sombra al entrecruzamiento de temas musicales de *El Anillo del Nibelungo*.

Más que gabinete de trabajo, esa habitación es un retrato psicológico: el retrato de un espíritu rico y complejo, ávido de sensaciones múltiples, pero coincidentes a un mismo fin; de un espíritu que busca la abundancia de la melodía y la plenitud de la armonía, en el contraste de sonidos e impresiones, en la lucha de colores, en las disonancias del medio que le rodea; una naturaleza artística que piensa alto, que siente hondo y que profesa horror a lo vulgar y a lo que no se distinga entre sus congéneres.

VIII Notas sueltas.

En contra de lo que pudiera presumirse, los franceses dan un gran contingente a la colonia universal de Bayreuth. Los artistas y los críticos de importancia no han dejado de visitar, y más de una vez, la Jerusalén del arte lírico, y aún pude decirse que son los más exaltados y entusiastas defensores de los festivales.

Cuando se inauguró el teatro, Eduardo Dujardín, que luego fue director de la *Revue Wagnerienne*, de París, paseaba en un coche por las calles de Bayreuth, tocando en una trompa de caza el *leitmotive* de *Sigfrido*.

M. Bouvet, distinguido abogado parisiense, es otro wagnerista intransigente, atroz, furibundo y capaz de abandonar los negocios propios y ajenos antes de faltar a las representaciones.

Los compositores Reyer, D'Indy, Chabrier y Bruneau, no faltan tampoco ningún año; Saint-Saëns y Massenet van con frecuencia, aunque el primero no se haya dado todavía por convencido; los críticos Jullien, Weber, Destranges, Freson, Soubies, Erust, Nouflart y otros muchos, son asistentes asiduos, y mandan desde allí a los periódicos respectivos interesantes crónicas de la temporada.

En 1889 España estuvo dignamente representada en Bayreuth, excepción hecha de la parte que me corresponde en dicha representación. En la *Fremden-Liste* de aquel año, figuran los nombres de los maestros Arrieta, Chapí, Vázquez y Arín; el pintor Egusquiza, que, acompañado siempre de nuestro Cónsul en⁸⁸ Londres, Sr. Avendaño, es de los que no pierden ocasión de demostrar un culto fervorosísimo por el wagnerismo; el Sr. Fontrodona, de Barcelona; los Sres. Achúcarro y Aztevani, de Bilbao; D. José Xiltré, de Madrid, y D. José Borrell, compañero de viaje y copartícipe de impresiones del que suscribe.

Antes del 89, sólo tengo noticias de dos españoles que se hayan arriesgado en la peregrinación: el difunto médico y escritor barcelonés Joaquín Marsillach, y mi excelente amigo Félix Arteta⁸⁹.

Diariamente, durante los festivales, se vende en las calles y en las tiendas la *Freunden Liste* (lista de forasteros), en la que, como su título indica, se publican los nombre y la procedencia de las personas llegadas el día anterior, y cuyos datos exactos se toman de los escrupulosos registros de la policía.

⁸⁸ F. Bleu: "Bayreuth". *El Heraldo de Madrid*, 18-VIII-1892.

⁸⁹ Félix Arteta, fundador y primer presidente de la Sociedad Filarmónica de Madrid hasta que le sucede Félix Borrell. Arteta, coronel, general del ejército y marqués de Castelar, redacta la circular para la creación de la Sociedad Filarmónica el 21 de abril de 1901, quedando constituida dicha sociedad tres días después con 291 socios. En palabras de Emilio Casares "su obra fue fundamental para la constitución de esta sociedad, sobre todo a la hora de convertirla en asociación cooperativa e imponer que los abonos de esta entidad fuesen personales e intransferible, logrando llevarla a un gran período de auge y prosperidad". Casares Rodicio, E. "Arteta, Félix". *Diccionario de la música...* t. 1. Madrid: SGAE, 1999, p. 781.

Conservo los números de los ocho días que permanecí en el pueblo, y en ellos aparecen todas las jerarquías, todas las profesiones y todas las nacionalidades del universo. Por haber, hay un Sr. Pazker de Melburne, un médico persa, un oficial del ejército japonés y muchos americanos.

En números del mismo año, que adquirí por curiosidad, están incluidos el Duque de Montpensier, los maestros Faccio y Mancinelli, la eminente actriz Eleonora Duse y el Príncipe de Gales.

El emperador Guillermo presenció las tres últimas representaciones. Sus compatriotas le hicieron un recibimiento entusiasta; engalanaron la ciudad con arcos de triunfo, formó la guarnición y las bandas militares tocaron, durante la carrera, la *Kaissermarchs*, de Wagner.

Excuso añadir que los wagneristas franceses reniegan de esta composición, que según ellos, quita algo de gloria al nombre inmortal del maestro. Por mi parte, no dejo de darles la razón, y entiendo que es el único trozo de música que escribió como por compromiso y sin sentir el asunto.

Una anécdota, rigurosamente histórica, que prueba el poder artístico de la institución de Bayreuth.

Pasé los tres primeros días de mi estancia sin recibir cartas de España, que esperaba. Al cuarto hice una reclamación al encargado de la lista de Correos, quien me significó la posibilidad de una equivocación con persona de apellido muy semejante al mío.

Prometió enterarse, volví a mi albergue, y no habían transcurrido dos horas, cuando se me presentó un respetable señor de patillas blancas, con varias cartas a mí dirigidas y que, por el error que presentía el oficial de Correos, le habían entregado. Excusó su involuntaria falta, agradecíle la molestia personal que se tomaba, y entramos en conversación. Díjome ser un opulento norteamericano apasionado de las bellas artes, y en particular de la música.

Hablamos del teatro modelo, y aquí viene lo gordo. Me aseguró –bajo su palabra de honor, ante mi sorpresa– que desde 1876 no ha perdido una sola representación. Sale de New-York un mes antes de comenzar la temporada, pasa en Bayreuth los treinta días que dura, alejado en la mejor casa del pueblo, y cuando termina, emprende el viaje de regreso con la misma decisión y la misma flema que si se tratara de un trayecto de seis horas.

A pesar de su respetabilidad, dudé, francamente, de lo que me decía, hasta que otras personas de veracidad, para mi intachable, me garantizaron su exactitud.

La gente más necesaria para el viajero –empleados de estación, mozos de tren y de restaurant, cocheros, etc– no habla en Baviera una palabra de francés. Los que, como yo, se hallan en idéntico caso con el alemán, pasan las de Caín para salir con bien del atolladero y procurarse lo indispensable para comer, beber y dormir.

Gracias unas veces a la providencial guía de Baedeker, y otras a una mímica expresiva y contundente, cuyo principal secreto consiste en echar mano al bolsillo y volverla a sacar llena de *marcos*, pude resistir con vida aquellos formidables disparos de consonantes.

Y a propósito de gramática: la palabra Bayreuth se pronuncia en alemán casi como se escribe; la *eu* alemana se parece mucho al mismo diptongo francés. Pero **en el dialecto de Franconia** la pronunciación es muy distinta; allí dicen *Bayroit*, y así nombran al pueblo todas las personas cultas, ya sean alemanes, franceses o ingleses.

La última hoja de mi *carnet* de viaje:

«Son las diez y media de la noche. El que esto escribe y un madrileño *pur sang* que le acompaña, salimos de la última representación de *Parsifal*, con la que se da por concluida la actual temporada, y tomamos el camino del pueblo a paso largo, para arreglar esta misma noche las maletas y aprovechar mañana temprano el

expreso de Munich, que irá, seguramente, atestado de viajeros. Cerradas las puertas del templo, los peregrinos del Graal bayreuthiano están aquí de más.

»Este cielo bávaro, que tan fríamente nos recibió y que durante nuestra estancia sólo nos ha obsequiado con brumas y lloviznas, parece decidido a despedirnos de mejor manera, y para ello, desde el anochecer ha cambiado su traje germano gris oscuro por otro español, azul y oro.

»Este cambio de decoración del firmamento parece como que ha inundado a Bayreuth de arenas y brisas meridionales.

»La noche es esplendente. Los focos de arco voltaico emplazados en la alameda que conduce al pueblo, sirven de auxiliares a la luna llena en su misericordiosa tarea de alumbrarnos el camino.

»Estos propios rayos blancos reflejados por nuestro satélite, iluminarán ahora mismo las tertulias íntimas y los corrillos políticos de los Jardines del Buen Retiro, mientras los gomosos y las horizontales dan vueltas y más vueltas en derredor del kiosco. Es la hora en punto de empezar la tercera función de Felipe, en la que se oirán indudablemente tangos y pasacalles del popular Chueca, o de emprender, en *manuele*, un viaje de ida y vuelta al Hipódromo para gozar un poco del aire que no se ha respirado esta tarde y que no se respirará tampoco mañana.

Es la noche, es la estación propia de pasear por la velada de los Ángeles, admirando a las gaditanas con esos vestidos de telas claras y ligeras que tan bien les sientan, o de escuchar desde la acera de la calle Larga de Jerez, tumbado en una mecedora, saboreando un habano, y perdido en un mar de recuerdos, las seguidillas gitanas que un Gayarre flamenco entona desde la tienda de montañés de la esquina, y en cuyas seguidillas salen indefectiblemente a relucir el *Frascuero*, el *Lagartijo* y demás príncipes de la tauromaquia moderna. Es el minuto preciso de abandonar el boulevard de San Sebastián y dirigirse al Casino, de donde se saldrá a las tres de la mañana, cargado de bilis por el trasnoche y descargado de metales preciosos por el *bacarat* o el *treinta y cuarenta*.

Es tarde ya, y nos espera un madrugón de importancia. Despidámonos de Bayreuth con el clásico. ¡Hasta la vista! y ahora, a soñar.

A soñar con *Parsifal*, con *Tristán e Isolda*, con *Los maestros cantores*, en cuyas celestiales armonías acabamos de anegarnos; a soñar con las *pinacotecas* de Munich, que visitaremos dentro de unas horas, y con el tercer piso de la torre Eiffel, donde nos aguardan personas queridas con los brazos abiertos y las manitas extendidas».

Al pie de la página que acabo de copiar hay una fecha: 18 de agosto de 1889⁹⁰.

El 18 de agosto termina la temporada teatral dedicada a los dramas de Wagner en Bayreuth. La afluencia de viajeros a la ciudad bávara –dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “ha sido este año extraordinaria. He aquí, entre otros, dos hechos que dan una idea de ella. Se ofrecieron inútilmente 60 marcos (75 francos) por un asiento en el teatro el día en que se presentaba el *Parsifal*. La semana anterior, dos norteamericanos permanecieron varios días en Bayreuth sin haber podido conseguir más que un solo asiento para la noche de la representación del *Tristán*. Hubieron de compartirse el asiento en los tres actos de la ópera⁹¹”.

⁹⁰ F. Bleu: “Bayreuth”. *El Heraldo de Madrid*, 20-VIII-1892.

⁹¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-IX-1889, p. 136.

Las 18 representaciones producen unos ingresos superiores a los 620.000 francos; los gastos se elevan a cerca de 300.000 a pesar de que los principales artistas como Amalie Materna (de la Ópera de Viena) y Franz Betz (Hofoper de Berlín) renuncian a todo honorario como en anteriores ocasiones. Los herederos de Wagner perciben en concepto de derechos de autor el 10% del producto bruto, es decir unos 63.000 francos⁹². Así pues, las 18 funciones arrojan un beneficio próximo a los 320.000 francos, beneficio que se emplea íntegramente en la preparación de nuevas representaciones y en la subvención de artistas pertenecientes a la escuela wagneriana escogidos según criterio del Comité de Bayreuth (Fundación Becaria). Concluido el Festival de 1889, el Comité determina los preparativos para la representación de *Tannhäuser* en 1891. Ernest Van Dyck, cuyo triunfo en el *Parsifal* es mayor que en ediciones anteriores, es elegido para desempeñar el papel de *Tannhäuser*; Mr. Blanwaert –elogiado en las crónicas por su interpretación de Gurnemans– se encarga del papel de landgrave de Turingia y Rosa Sucher de Venus, aunque la parte de Isabel queda sin decidir. Para poner en escena la ópera con gran lujo de decoraciones y trajes el Comité asigna unos 500.000 marcos (625,000 francos)⁹³.

El 15 de septiembre y siguiendo a *Le Monde Artiste* de París, *La España Artística* informa sobre el descubrimiento de “una composición autógrafa de Richard Wagner; el manuscrito del *Himne populaire*, escrito por Harald de Brakel, en honor del Emperador Nicolás I de Rusia y puesto en música por Wagner cuando era director de orquesta del teatro alemán, en Riga”⁹⁴. Se trata del *Volks-Hymne* “Nicolay”(WWV 44) escrito para solistas, coro y orquesta en octubre de 1837 y estrenado en el Stadttheater de Riga el 21 de noviembre de ese año probablemente bajo la dirección del mismo Wagner⁹⁵, quien señala en su autobiografía: “Para la onomástica del zar Nicolás, me fue confiada la composición de un Himno nacional, versificado por Brakel, al que procuré dar en lo

⁹² *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.

⁹³ “Extranjero”. *La España Artística*, II, 61, 8-IX-1889, p. 3. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-IX-1889, p. 136.

⁹⁴ “Extranjero”. *La España Artística*, II, 62, 15-IX-1889, p. 3.

⁹⁵ Deathridge, J. y Dahlhaus, C, op. cit, p. 186.

posible un color despótico-patriarcal; conseguí con él una celebridad no menor, pues durante algún tiempo fue tocado todos los años en la misma fecha”⁹⁶.

Según la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 6 de noviembre, Cosima Wagner anuncia el traspaso de la dirección del teatro wagneriano de Bayreuth a su hijo Siegfried, que en ese momento perfecciona sus estudios musicales en el Conservatorio de Frankfurt⁹⁷ con Engelbert Humperdinck. La misma revista informa que una suscripción abierta en Leipzig para levantar un monumento en honor de Wagner lleva recaudados 11.000 marcos. Dice la revista: “Trátase de levantar el monumento frente al antiguo teatro: en una de las calles que terminan en la plaza del citado teatro, nació Wagner, y en dicho teatro alcanzó los primeros aplausos en su carrera. El monumento ha sido confiado al escultor Schaper”⁹⁸.

En diciembre la prensa anuncia el hallazgo de una composición inédita de Wagner titulada *Polonia-Ouverture*⁹⁹ escrita para orquesta y cuya partitura se reconstruye a partir de las *particellas* encontradas en el archivo de Bayreuth. Además de la composición mencionada, se encuentran también una serie de composiciones inéditas (oberturas, sonatas, rondós...) entre las que la *Ilustración Musical Hispano Americana* destaca la “Polonesa para piano¹⁰⁰, a cuatro manos, publicada ya por la casa Breitkopf et Haertel el año 1831”¹⁰¹.

1890

⁹⁶ Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 141.

⁹⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 44, 6-XI-1889, p. 167.

⁹⁸ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 45, 22-XI-1889, p. 175

⁹⁹ 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 tiene lugar 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, op. cit, p. 182.

¹⁰⁰ *Polonesa en Re Mayor op. 2* a cuatro manos (WWV 23 b) compuesta en Leipzig a finales de 1831 o comienzos de 1832 y de la que no se conservan fuentes originales, sí la primera impresión realizada en Leipzig por Breitkopf & Härtel en 1832. Wagner compone esta Polonesa, probablemente, como muestra de simpatía hacia la guerra de independencia polaca de 1831. Véase Bauer, op, cit, p. 570 y Deathridge, J. y Dahlhaus, C, op. cit, p. 184.

¹⁰¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-XII-1889, p. 182.

En la primavera de 1890, Cosima Wagner viaja a Milán en compañía de sus hijas Eva e Isolda.¹⁰² Una correspondencia fechada en Munich y publicada en la *Perseveranza* de Milán asegura que la intendencia de la Ópera Real de Munich obtiene de Cosima Wagner la autorización para dar algunas representaciones de *Parsifal*¹⁰³, aunque –recordamos– la última ópera de Wagner no se representa al público de la capital bávara hasta 1914¹⁰⁴.

Según comunicación oficial del Comité de Festivales reseñada en *La España Artística* el 15 de agosto, el programa de las representaciones en el teatro de Bayreuth durante los meses de julio y agosto de 1891 se compone de tres partituras: *Parsifal*, siempre representada desde el festival de 1882, *Tannhäuser*, ensayada el verano de 1890 en Bayreuth y *Tristán e Isolda*, que a petición de numerosos concurrentes a los festivales anteriores se incluye nuevamente para el festival de 1891¹⁰⁵.

1891

“Programa de las representaciones wagnerianas en el Teatro del [sic] Bayreuth

Del 17 [19] de julio al 17 [19] de agosto, se verificarán en este teatro las representaciones en honor del insigne autor de *Lohengrin*. Este año, como los anteriores, Bayreuth será una especie de Mecamusical [sic], a donde acudirán en artística peregrinación todos los maestros y aficionados del orbe.

He aquí el programa detallado:

Julio	19 <i>Parsifal</i> .
»	20 <i>Tristano e Isotta</i> .
»	22 <i>Tannhäuser</i> .
»	23 <i>Parsifal</i> .
»	26 <i>Parsifal</i> .
»	27 <i>Tannhäuser</i> .
»	29 <i>Parsifal</i> .
»	30 <i>Tannhäuser</i> .
Agosto	2 <i>Parsifal</i> .
»	3 <i>Tannhäuser</i> .
»	5 <i>Tristano e Isotta</i> .
»	6 <i>Parsifal</i> .
»	9 <i>Parsifal</i> .

¹⁰² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 61, 30-VII-1890, p. 306.

¹⁰³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 54, 19-IV-1890, p. 247.

¹⁰⁴ Tras la muerte de Luis II el Hoftheater de Munich reclama los derechos de representación de varias óperas de Wagner, entre ellas *Parsifal*. Véase Bauer, op. cit, pp. 550 y ss., y 556 y ss.

¹⁰⁵ “Extranjero. Bayreuth”. *La España Artística*, III, 110, 15-VIII-1890, p. 3.

- » 10 *Tannhäuser*.
- » 12 *Parsifal*.
- » 13 *Tannhäuser*.
- » 15 *Tristano e Isotta*.
- » 16 *Parsifal*.
- » 19 *Parsifal*.

Las representaciones empezarán a las cuatro de la tarde y terminarán a las diez de la noche.

Dos grandes *restaurants*, establecidos cerca del teatro, se encargarán de hacer recuperar las fuerzas perdidas a los espectadores.

A las once de la noche saldrán trenes especiales para Eger, Nouermarkt, Nuremberg, etc.

Se ha nombrado un comité de recepción, encargado de esperar y recibir en la estación férrea a todas las comisiones y espectadores que concurran, facilitándoles alojamiento.

El precio del billete es 20 francos.

La dirección telegráfica para el pedido de localidades es la siguiente: *Festpiel-Bayreuth*. Del mismo modo que para encargar alojamiento lo es; *Wohnung-Bayreuth*. Las cartas deben dirigirse a Mr. A. Gross¹⁰⁶.

El 23 de mayo la prensa comunica que Cosima Wagner ingresa a Franz Friedrich, Beckmesser en *Los maestros cantores* de los últimos festivales, en un asilo de Bayreuth: “Los doctores dicen que la locura del infeliz artista es incurable”¹⁰⁷.

El corresponsal en Munich de *La España Artística*, Harry Moltan, pasa una semana en Bayreuth durante las representaciones modelo y en una carta remitida a la publicación española censura la dirección de Cosima Wagner-Liszt y el derecho de representación exclusivo de *Parsifal*, dice Moltan: “La [sic] Bayreuth está en boga, ¿qué es lo que ha sido moda de la estación? ¿Bayreuth por sí sola [sic] o el verdadero arte? No ha sido Bayreuth; Cosima, la viuda de Wagner, que ha sabido llamar la atención y hacer el reclamo. El *Tannhäuser* no poseía ya otra atracción que una nueva presentación en escena; cierto duque puso a disposición del teatro una novedad, facilitando los perros y caballos vivos que requería la escena. Divulgando los periódicos este suceso por todo el mundo, el arte de Bayreuth, ha triunfado. ¡Pobre Wagner, qué es lo que han hecho contigo y tu arte! En tales manos está también el *Parsifal*, la obra póstuma, la obra magna, con la que el inspirado maestro de Bayreuth acabó su vida gloriosa. Mientras que Wagner da a todo el mundo su gran arte, sus dramas a todos los teatros, sus

¹⁰⁶ “Programa de las representaciones wagnerianas en el teatro del Bayreuth”. *La España Artística*, IV, 130, 15-II-1891, p. 3.

¹⁰⁷ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, IV, 143, 23-V-1891, p. 1.

herederos han cerrado la puerta para *Parsifal*, y le han retenido exclusivamente para Bayreuth, pequeña villa apenas conocida de la Baviera; y ninguna empresa, aún pagando gruesas sumas, puede osar 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!”¹⁰⁸.

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 festival¹⁰⁹. Concluidas las funciones, se acuerda el programa de la siguiente temporada que se compone de *Parsifal*, *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*. Se rumorea –dice la prensa– “la idea de que acaso se cante el *Rienzi*, pero esto hay quien lo considera difícil, máxime cuando casi se considera anticuado el *Tannhäuser*. –Con motivo de las representaciones de Bayreuth, acaba de surgir una prosaica dificultad, verdaderamente inesperada. Cumpliendo el Gobierno alemán las leyes que reglamentan el ejercicio de una industria o una profesión, ha pedido a la administración del teatro de Bayreuth que justifique las razones por las cuales se cree con derecho Mme. Cosima Wagner para arrendar el teatro y erigirse en Directora del mismo. El gobierno quiere que se provea de un certificado de capacidad. –Esperábase que el banquero M. Gross, se hubiera encargado interinamente de la dirección de la Sala de fiestas; pero ha declinado el honor, y como será preciso pensar en nombrar otro, créese que no sea lo más fácil hallar quien se preste a ejercer tal cargo”¹¹⁰. El 23 de septiembre *La España Artística* publica un suelto que dice: “la viuda del célebre maestro Wagner, ha terminado la instrumentación de un drama musical de su esposo y lo hará representar en el invierno próximo”¹¹¹.

La dirección de los festivales fija el programa para las representaciones de Bayreuth de 1892 anunciando ocho representaciones de *Parsifal* (21 y 28 de julio; 1, 4, 8, 11, 15 y 17 de agosto) cuatro de *Tristán e Iseo* (22 y 29 de julio y 5 y 18 de agosto), cuatro de *Tannhäuser* (24 de julio y 7, 12 y 20 de agosto) y cuatro de *Los maestros cantores* (25 y

¹⁰⁸ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, IV, 164, 1-XI-1891, p. 4.

¹⁰⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 665.

¹¹⁰ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, p. 628.

¹¹¹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 2.

31 de julio y 14 y 21 de agosto)¹¹². Félix Borrell, que anuncia en *El Heraldo de Madrid* el programa previsto para el festival de 1892, comenta: “Magnífica temporada 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”¹¹³. Nuevos anuncios recogidos en diciembre de 1891 confirman las fechas indicadas¹¹⁴ y comunican que la dirección de Bayreuth está cursando las invitaciones para los cantantes, de los que tienen confirmada su asistencia Van Dyck, Reichmann, Sücher, Materna y Standigl¹¹⁵.

1892

El 15 de febrero la *Ilustración Musical* publica el siguiente suelto: “A uno de los conciertos del conservatorio de París, asistió días pasados el joven Siegfried Wagner, hijo del celeberrimo autor de *Lohengrin*. *El Figaro* dice que este joven, que se parece extraordinariamente a su padre, ha pasado unos días en una de las residencias más fastuosas de las cercanías de París, donde privan las aficiones wagnerianas, y que se dirige a Inglaterra con objeto de pasar allí una quincena para regresar enseguida a Alemania. Siegfried Wagner tiene 25 años y ha terminado la carrera de arquitecto”¹¹⁶.

En marzo *La España Artística* y la *Ilustración Musical*... reproducen el programa del Festival wagneriano de Bayreuth en el verano de 1892:

“Primera serie. –El 21 de julio, *Parsifal*; el 22, *Tristán e Isolda*; el 24, *Tannhäuser*; el 25, *Los maestros cantores*.

Segunda serie. –El 28 de julio, *Parsifal*; el 29, *Tristán e Isolda*; el 31, *Los maestros cantores*; el 1º de agosto, *Parsifal*.

Tercera serie. –El 4 de agosto, *Parsifal*; el 12, *Tannhäuser*; el 14, *Los maestros cantores*; el 15, *Parsifal*.

Cuarta serie. –El 17 de agosto, *Parsifal*; el 18, *Tristán e Isolda*; el 20, *Tannhäuser*; el 21, *Los maestros cantores*.

El precio de las localidades será de 25 francos por función.

Para pedir las, y para cuestión de alojamiento, deben dirigirse las cartas a M. A. von Gross, Bayreuth (Baviera)”¹¹⁷.

¹¹² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 700.

¹¹³ F. Bleu: “Notas musicales.... Lo que se prepara en Bayreuth”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XII-1891.

¹¹⁴ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, IV, 171, 23-XII-1891, p. 1.

¹¹⁵ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 95, 30-XII-1891, p. 712.

¹¹⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 98, 15-II-1891, p. 22.

Recogemos una anécdota ocurrida en el transcurso de los festivales: “Una señora inglesa, lady Maydridge, fue hace unos cuantos días a Bayreuth para oír el *Tannhäuser* en el teatro de Wagner. –Realizó su deseo, pero al otro día amaneció difunta. –Entonces era de oír a los antiwagnerianos gritar, con toda la fuerza de sus pulmones, que por medida de pública salubridad era preciso prohibir la música de Wagner, capaz, en su concepto, de producir la muerte. La pobre lady tenía setenta y ocho años, y padecía de un asma inveterado. –Tenía motivos para morirse sin música de Wagner”¹¹⁸. Concluido el festival de 1892, Cósima Wagner autoriza a Sautino Costa, director de la Ópera de Niza, para representar en la temporada de invierno *Les Maitres chanteurs* bajo la dirección de Vianesi, antiguo director del teatro y amigo de la familia Wagner¹¹⁹.

1893

El 15 de marzo, la *Ilustración Musical* anuncia que Cósima Wagner asistirá a los ensayos que se realizan desde febrero de 1893 en el Palais Garnier para dar algunas indicaciones de escena en los preparativos del estreno de *La Valkiria* en París, en el que Van Dyck canta el papel de Siegmund. El 30 del mismo mes, la prensa musical informa que la dirección de los festivales de Bayreuth anuncia para la temporada de 1894 la puesta en escena de *Parsifal*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, esta última nunca representada en Bayreuth¹²⁰ y dirigida por Richard Strauss en su debut como director en Bayreuth. A primeros de abril Cosima Wagner cae gravemente enferma hasta el punto de que los periódicos preconizan la muerte de la viuda de Wagner; reproducimos el artículo que dedica *El Heraldo de Madrid* a Cosima Wagner el 9 de abril:

“Los despachos del extranjero anuncian que Mad. Cosima Wagner, la viuda del famoso autor de *Lohengrin*, está en peligro de muerte.

Uno de los más fervientes admiradores del gran maestro, uno de los más entusiastas propagadores de la **nueva religión musical**, ha publicado curiosas noticias acerca de la ilustre enferma.

Hay seres extraordinarios que, por privilegio de su genio, desarrollan en torno de sí como una especie de atracción magnética; **el astro pasa deslumbrando**, y los humildes cuerpos flotantes, de él desconocidos, quedan irresistiblemente envueltos en su órbita y vienen a gravitar para siempre en su derredor.

¹¹⁷ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 186, 1-III-1892, p. 2; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 100, 15-III-1892, p. 38.

¹¹⁸ “Las artes en broma”. *La España Artística*, V, 261, 12-XII-1892, p. 4.

¹¹⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 116, 15-XI-1892, p. 166.

¹²⁰ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

Ricardo Wagner fue uno de estos genios dominadores.

Una hija del célebre Liszt, llamada Cosima, hermana de la que casó con Emilo Olivier, se había enamorado con pasión de las audacias que hace cuarenta años trastornaban la Alemania musical.

Sin conocer personalmente al autor de tantas obras originales y vigorosas, amóle en un principio por el brillo de su talento y de su gloria; pero fuese que obrara en esto la imposibilidad material de consagrarse al músico revolucionario, fuese que Cosima no acertara a discernir sus propios sentimientos, entregóse de buena fe a otro hombre, el cual no tenía más mérito, a los ojos de la joven, que el de servir de intérprete, como músico y como director de orquesta, al fundador de la nueva escuela.

Cósima contrajo matrimonio en 1857 con el célebre pianista Hans de Bülow, que dirigía en Stuttgart y en Munich, con entusiasta convicción, las óperas de Wagner.

Se puede imaginar fácilmente el drama que agitó el corazón cuando el tiempo vino a esclarecerla que era lo que en realidad sentía por aquel hombre, por aquel *monstruo*, que así, pese a Cánovas, llamaban también a Wagner.

Después de larga lucha, debió acabar por confesarse a sí misma que adoraba al maestro de modo irresistible, y por seguirle abandonó desde luego a su marido.

¿Aceptó Bülow sin pena esta determinación, o bien cedió a la fascinación, que en él ejercía el maestro, aunque con igual dolor que antes, cuando había cedido su mujer a Roi-Rollell?

Difícil es dilucidar este punto. Lo cierto es que el marido no pareció enfadarse. Decía él mismo, con indulgente filosofía:

—¿Cómo podría yo querer a una mujer que ama a quien de tal modo sabe desencadenar las pasiones humanas?

En efecto; Mme. Cosima no parecía haber sido arrebatada por los motivos que explican y determinan de ordinario el divorcio, si se piensa que aquel por quien ella se precipitaba tenía diecisiete años más que ella.

Separáronse definitivamente en 1870. En aquella época, Wagner y la que entonces se llamaba Cosima Bülow, habitaban en una quinta de recreo, en un pueblecito a orillas del lago Lucerna. Era mujer de alta estatura, de rasgos duros y de aspecto imponente más que simpático. Véasela siempre dispuesta a complacer; pero se sentía en esa su amabilidad algo artificioso que enojaba.

Era una gran pianista, así como una noble escritora, cual se revela en el *Diario* de su vida, escrito en francés, idioma que le era familiar, por haberlo aprendido en su propia cuna al lado de su madre, francesa de origen, si hemos de seguir a los que la creen hija de una de las mejores escritoras de Francia.

Este su origen y sus aficiones literarias, no hubieran hecho creer a nadie que pudiera convertirse en ardiente germanófila; mas este cambio de su espíritu debe atribuirse a la influencia de Wagner, que llegó, por la sugestión del cariño, a convertirla de católica ferviente, en muy devota protestante.

A cambio de esta influencia espiritual, ejercióla ella decisiva en el orden doméstico sobre el gran músico, poniendo orden completo en su casa y en su bolsa. Wagner era derrochador hasta el punto de decir y practicar que antes de abordar una mujer era preciso echarse 50.000 francos en el bolsillo. Nadie ha practicado nunca la hospitalidad con tanta generosidad y boato como él.

No toleraba que sus huéspedes hicieran el menor gasto ni siquiera en propinas.

Todo esto lo consiguió aquella mujer metodista.

Madame Cosima tiene cinco hijos, cuyos nombres están arrancados del repertorio wagneriano: Isabel (de *Lohengrin*) [sic], Senta (del *Barco fantasma*),

Isolda Eva y Siegfried. Los dos primeros son hijos de Bülow; los otros tres del gran músico”¹²¹.

Sin representaciones en Bayreuth, el Teatro de la Ópera Real de Munich anuncia a finales de abril un ciclo wagneriano previsto entre el 13 de agosto y el 29 de septiembre¹²², dice Harry Moltan desde la capital de Baviera:

“En el presente año, la Ópera Real de Munich hará competencia a la escena sagrada de Bayreuth, pues anuncia una brillante etapa de representaciones exclusivas de obras de Wagner, que tendrá lugar en los meses de agosto y septiembre, tomando parte artistas de renombre en el mundo entero.

La elección de días y óperas e ha hecho en la forma siguiente:

Días 20, 21, 23 y 25 de agosto y 3, 4, 6, 8, 24, 25, 27 y 29 de septiembre, el *Nibelungen*; [*Die*] *Feen*, ópera escrita por Wagner en su juventud, el 13 y 27 de agosto y el 10 de septiembre; *Los maestros cantores* el 17 de agosto, y el 21 de septiembre; *Tristán*, el 29 de agosto y 17 de septiembre, y *Tannhäuser*, los días 1, 14 y 19 de septiembre”¹²³.

El 15 de mayo la *Ilustración Musical...* publica un retrato¹²⁴ y una reseña biográfica de Hans von Bülow en la que leemos: “El nombre del famoso Doctor Guido Hans de Bulow aparece a menudo en los periódicos de Europa y América y estos días, a causa de la enfermedad de Cosima Wagner, mejorada, afortunadamente, con más frecuencia que de ordinario. La viuda de Wagner es un personaje principal en la novela de la vida de Hans de Bulow, que no es novela real y bien real”¹²⁵. Reproducimos el artículo dedicado por Pedrell a Hans von Bülow, Cosima y Wagner, que es en su mayor parte el mismo que el publicado anteriormente en *El Heraldo de Madrid*:

“[Bülow] Nació este famoso artista contemporáneo en Dresde el 8 de enero de 1830. A los 8 años empezó con Wiech el estudio del piano y el de la armonía con Eberwein perfeccionándose más tarde en la escuela de piano con Liszt y en la dirección de orquesta con Wagner. En 1853 emprendió su primer viaje de concertista a través de Alemania y Austria. En 1855 ocupó una plaza en el Conservatorio Stern, de Berlín; en 1858 fue nombrado pianista del rey de Prusia, y, después, director de la escuela de música de Monaco (Baviera) la cual se acreditó bajo su dirección. En 1869 abandonó su cargo viviendo en Florencia durante algún tiempo. Empezó en 1872 otros viajes artísticos visitando las principales poblaciones de Europa. De 1875 a 1879 dio 139 conciertos en América. Ocupó el cargo de director del teatro de la corte de Hannover y el de intendente de la música de la corte del duque de Meiningen.

¹²¹ “La viuda de Wagner. Un amor espontáneo. –Una contrariedad bien subida. –Al final van las aguas por donde debieron ir. –Una carácter. –Un culto”. *El Heraldo de Madrid*, 9-IV-1893.

¹²² “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 54.

¹²³ Harry Moltan: “Teatros del Extranjero. Munich”. *La España Artística*, VI, 27-IV-1893, p. 3.

¹²⁴ “Hans de Bulow”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 128, 15-V-1893, [portada].

¹²⁵ “Nuestros grabados”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 128, 15-V-1893, p. 70.

Es un compositor genial y de verdaderos arranques. Como director de orquesta no tiene rival en el mundo. Ha publicado, además, muchas ediciones de obras de autores clásicos alemanes, revisadas y anotadas con suma diligencia y conocimiento de la materia.

El nombre del famoso Doctor Guido Hans de Bülow aparece a menudo en los periódicos de Europa y América y estos días, a causa de la enfermedad de Cosima Wagner, mejorada, afortunadamente, con más frecuencia que de ordinario. La viuda de Wagner es un personaje principal en la novela de la vida de Hans de Bülow, que no es novela real y bien real.

Hay seres extraordinarios que, por privilegio de su genio, desarrollan en torno de sí como una especie de atracción, magnética; el astro pasa deslumbrando, y los humildes cuerpos flotantes, de él desconocidos, quedan irresistiblemente envueltos en su órbita y vienen a gravitar para siempre en su derredor.

Ricardo Wagner fue uno de estos genios dominadores.

Una hija del célebre Liszt, llamada Cosima, hermana de la que casó con Emilio Ollivier, se había enamorado con pasión de las audacias que hace cuarenta años trastornaban la Alemania musical.

Sin conocer personalmente al autor de tantas obras originales y vigorosas, amóle, en un principio, por el brillo de su talento y de su gloria; pero fuese que obrara en esto la imposibilidad material de consagrarse al músico revolucionario, fuese que Cosima no aceptara a discernir sus propios sentimientos, entregóse de buena fe a otro hombre, el cual no tenía más mérito, a los ojos de la joven, que de servir de intérprete, como músico y como director de orquesta, al fundador de la nueva escuela.

Cosima contrajo matrimonio en 1857 con el célebre pianista Hans de Bulow, que dirigía en Stuttgart y en Munich, con entusiasta convicción, las óperas de Wagner.

Se puede imaginar fácilmente el drama que agitó su corazón cuando el tiempo vino a esclarecerla qué era lo que en realidad sentía por aquel hombre.

Después de larga lucha, debió acabar por confesarse a sí misma que adoraba al maestro de modo irresistible y por seguirle abandonó desde luego a su marido.

¿Aceptó Bülow sin pena esta determinación o bien cedió a la fascinación que en él ejercía e maestro, aunque con igual dolor que antes cuando había cedido su mujer a Roi-Rolell.

Difícil es dilucidar este punto. Lo cierto es que el marido no pareció enfadarse. Decá él mismo, con indulgente filosofía:

—¿Cómo podría yo querer a una mujer que ama a quien de tal modo sabe desencadenar las pasiones humanas?

En efecto. Mme. Cosima no parecía haber sido arrebatada por los motivos que explican y determinan de ordinario el divorcio, si se piensa que aquél por quien ella se precipitaba, tenía diecisiete años más que ella.

Separáronse definitivamente en 1870. En aquella época, Wagner y la que entonces se llamaba Cosima Bülow, habitaban una quinta de recreo, en un pueblecillo a orillas del lago de Lucerna. Era mujer de alta estatura, de rasgos duros y aspecto imponente más que simpático. Veíase ella siempre dispuesta a complacer; pero se sentía en esa su amabilidad algo artificioso que enojaba.

Era una gran pianista, así como una notable escritora, cual se revela en el *Diario* de su vida, escrito en francés, idioma que le era familiar, por haberlo aprendido en su propia cuna al lado de su madre, francesa de origen, si hemos de seguir a los que la creen hija de una de las mejores escritoras de Francia.

Este su origen y sus aficiones literarias, no hubieran hecho creer a nadie que pudiera convertirse en ardiente germanófila; mas este cambio de su espíritu debe

atribuirse a la influencia de Wagner, que llegó, por la sugestión del cariño, a convertirla de católica ferviente, en muy devota protestante.

A cambio de esta influencia espiritual, ejercióla ella decisiva en el orden doméstico sobre el gran músico, poniendo orden completo en su casa y en su bolsa. Wagner era derrochador hasta el punto de decir... y practicar que antes de abordar una mujer era preciso echarse 50.000 francos en el bolsillo. Nadie ha practicado nunca la hospitalidad con tanta generosidad y **boato** como él.

No toleraba que su huéspedes hicieran el menor gasto, ni siquiera en propinas.

Todo esto lo consiguió aquella mujer metodista.

Madame Cosima tiene cinco hijos, cuyos nombres están arrancados del repertorio wagneriano: Isabel (de *Lohengrin* [sic]), Senta (del *Barco fantasma*), Isolda, Eva y Siegfried. Los dos primero son hijos de Bülow; los otros tres del gran músico”¹²⁶

Sin representaciones 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 Siegfried interpreta la Obertura de *Rienzi*, la Marcha de *Tannhäuser* y el *Idilio de Siegfried*. El 30 de agosto, la *Ilustración Musical...* publica una carta de Siegfried Wagner fechada en Wahnfried el 6 de agosto de 1893 en la que comenta su primer concierto en Bayreuth, sus estudios con Humperdinck y Kmise... y declara: “espero llegar con el tiempo a dirigir todas las obras de mi padre”:

“Se ha dicho que Mr. Siegfried Wagner, abrazando la carrera de director de orquesta, piensa dirigir muy pronto en Bayreuth, la ejecución de las obras de su padre.

Habiendo sido puesto en duda este hecho por algunas personas, no ha faltado quien escribiera a Mr. Siegfried Wagner, recibiendo la siguiente respuesta:

«Wahnfried, Bayreuth, 6 de agosto de 1893.

»Señor:

»Contestando a la cariñosa carta que habéis tenido la atención de dirigirme, tengo el honor de deciros que mis primeros estudios fueron en arquitectura; pero que la inclinación por la música se reveló con tal ímpetu en mí, que lleno de entusiasmo me puse a estudiar contrapunto y armonía con uno de nuestros músicos más distinguidos. Mr. Humperdinck, discípulo de mi padre.

»Después de un año, estoy aquí, cerca de mi madre, y Mr. Kmise; nuestro incomparable director de canto ha tenido la bondad de ocuparse de mis estudios musicales.

»He tenido ocasión de trabajar con la orquesta de nuestra ciudad, y he dirigido de Haydn, una *Sinfonía en re mayor*; de Mozart, la obertura de *El rapto del serrallo*; de Beethoven, la *Primera sinfonía*; de mi abuelo [Liszt], dos poemas sinfónicos; de mi padre, la obertura de *Rienzi*, la marcha de *Tannhäuser*, el idilio de *Siegfried*, etc.

»He aquí el programa de la representación de ayer, con la que he inaugurado mi actividad como director de orquesta.

¹²⁶ “Nuestros grabados”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 128, 15-V-1893, p. 70.

»Como esta inauguración, al decir de mis maestros, ha sido un éxito, y tanto los cantores como los músicos han tenido gusto en trabajar conmigo, espero llegar con el tiempo a dirigir todas las obras de mi padre.

»Os dejo eternamente en libertad, señor, de publicar estos detalles, y agradeciéndooos los testimonios de vuestra simpatía, os ruego recibáis la expresión de mi consideración más distinguida. –*Siegfried Wagner*»¹²⁷.

En otoño de 1893 la casa Schott de Maguncia, editor de Wagner, anuncia la publicación para fines de año de una edición *facsimile* del manuscrito original de *Los maestros cantores* con motivo del 25 aniversario del estreno de la comedia wagneriana, edición que contiene algunos versos que no figuran en la edición ordinaria¹²⁸. Recogemos el programa que publica la *Ilustración Musical...* anunciando el orden y la composición de las representaciones previstas durante 20 noches desde el 13 de julio al 13 de agosto de 1894 en Bayreuth:

“Se ejecutarán, *Parsifal*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*. Se darán nueve representaciones de *Parsifal* los días 19, 23, 26 y 28 de julio y los días 2, 5, 9, 15 y 19 de agosto.

Se darán seis representaciones del *Lohengrin*, que no se ha representado hasta ahora en Bayreuth, los días 20 y 26 de julio y 3, 10, 12 y 16 de agosto.

Cinco tendrá *Tannhäuser* los días 20 y 26 de julio y 6, 12, y 18 de agosto”¹²⁹.

Dice la *Ilustración Musical...* el 30 de diciembre: “La sinfonía en *do* de Wagner, que los herederos del maestro alemán retiraron en otra época de la circulación, ha sido entregada otra vez a las controversias del mundo musical. Este recuerdo de familia ha sido presentado al público por el hijo del compositor en persona, Sigfrido Wagner”¹³⁰.

¹²⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 135, 30-VIII-1893, p. 126.

¹²⁸ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 140, 15-XI-1893, p. 166.

¹²⁹ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 140, 15-XI-1893, p. 166.

¹³⁰ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 143, 30-XII-1893, p. 190.

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).

Introducción.

Señalamos en el segundo capítulo de esta tesis que 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 éxito¹, 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 Wagner² 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”³. 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”⁴. Al día siguiente, Saint-Saëns marcha a Praga (Austria) para realizar un concierto en honor de Wagner⁵ y un día después Joachim (director del Conservatorio de Berlín) es silbado por el público de París como protesta⁶. 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*⁷. El 22 de julio de 1886 fallece en Blasewitz –cerca

¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 267, 11-II-1886, p. 7.

² P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27-15-II-1885, p. 23.

³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, p. 7.

⁴ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27, 15-II-1885, p. 23.

⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, p. 7.

⁶ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27, 15-II-1885, p. 23.

⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 286, 24-VI-1886, p. 7.

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 *Nibelungen* de Wagner”⁸. El domingo 7 de noviembre de 1886, Padeloup reanuda las sesiones abandonadas dos años antes⁹, en un concierto en el que dirige varios fragmentos de *Los maestros cantores* de Wagner¹⁰, 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, bustos, fotografías, más de 370 retratos del compositor y fotografías de intérpretes wagnerianos¹¹. A principios de febrero, el Teatro Real de la Moneda de Bruselas anuncia la reposición de *La Valkiria*¹² y los ensayos de la primera jornada de la *Tetralogía* producen en marzo extraordinaria sensación entre los principales críticos musicales de Europa¹³. 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 Wüllner¹⁴, sucesor de Bülow en la Hofoper de Munich en 1869 a raíz del estreno de *El oro del Rin* y 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 Viena¹⁵, al mismo tiempo que varios periódicos emprenden una campaña contra *Lohengrin* y contra Lamoureux durante los ensayos de la partitura wagneriana en el Eden Théâtre de París. En los días previos al estreno, la policía adopta medidas especiales para evitar las manifestaciones antigermánicas preparadas 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, mientras los periódicos anuncian una nueva guerra si Bismarck considera las representaciones de *Lohengrin* en el Eden como una

⁸ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 291, 29-VII-1886, p. 7.

⁹ 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.

¹⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

¹¹ “Un Museo Wagneriano”. *La Correspondencia Musical*, VI, 299, 25-XI-1886, p. 3.

¹² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 310, 10-II-1887, p. 6.

¹³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 315, 17-III-1887, p. 7.

¹⁴ “*La Waliyria* en Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, VII, 318, 7-IV-1887, pp. 4-5.

¹⁵ *La España Musical*, II, 20, 28-IV-1887, p. 317.

ofensa a Alemania¹⁶. Las representaciones de *Lohengrin* en París se aplazan algunos días a raíz de un incidente en la frontera del Este (Alsacia)¹⁷ y la ópera se estrena finalmente el martes 3 de mayo de 1887¹⁸ 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 “¡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 manifestación¹⁹. 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-Théâtre²⁰. En el invierno de 1888 comienzan los ensayos de *Las Hadas*²¹ en la Hofoper de Munich y para la representación de esta partitura recientemente redescubierta²² la empresa del teatro gasta más de 75.000 francos en las decoraciones encargadas en Viena²³. En mayo de 1888 se fusionan las casas editoriales Ricordi y Lucca de Milán, ésta propietaria de las óperas de Wagner en Italia²⁴ 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 principales²⁵. El 29 de junio de 1888 Richard Strauss estrena en el Teatro Real de Munich *Las Hadas*²⁶ pero la prensa destaca que la partitura “por el género y corte

¹⁶ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 320, 21-IV-1887, pp. 1-2.

¹⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, p.

¹⁸ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, pp. 4-5.

¹⁹ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, pp. 4-5.

²⁰ M.: “*Lohengrin*. Manifestaciones en París”. *El Imparcial*, 6-V-1887.

²¹ *Die Feen*, WWV 32. gran ópera romántica en tres actos.

²² F[elipe] P[edrell]: “Quincena Musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 5 30-III-1888, p. 34.

²³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 4, 15-III-1888, p. 31.

²⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 9, 30-V-1888, p. 70.

²⁵ “Extranjero. Bologne (Italia)”. *La España Artística*, I, 2, 15-VI-1888, p. 3.

²⁶ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania. *Las Hadas*, ópera romántica de Ricardo Wagner”. *La España Artística*, I, 7, 25-VII-1888, p. 3.

musical no parece de Wagner, sino más bien de Beethoven o de Weber²⁷. No obstante, el lujo en la 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 repertorio²⁸. 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”²⁹. La temporada de ópera de Munich de 1888 concluye con 166 representaciones realizadas, de las cuales 65 corresponden a partituras de Wagner³⁰ y, a finales de año, Friederich Nietzsche publica *El caso Wagner, un problema musical*³¹ (Leipzig, Naumann)³². En la temporada de carnaval y cuaresma de 1889 el Teatro Argentina de Roma³³ 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”³⁴. En la temporada de cuaresma de 1889 el Teatro-Wagner de Angelo Neumann presenta en San Petersburgo todas las óperas de Wagner³⁵, en funciones en las que participan solistas contratados en Alemania por el mismo Neumann y la orquesta y coros de la Opera Imperial Rusa³⁶; al mismo tiempo el Teatro de la Ópera de Pesth estrena *El oro del Rin*

²⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-VII-1888.

²⁸ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 11, 23-VIII-1888, p. 3.

²⁹ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 21, 8-XI-1888, p. 5.

³⁰ Moltan, H.: “Extranjero. Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, II, 31, 23-I-1889, p. 3.

³¹ NIETZSCHE, F.: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.

³² “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 15.

³³ “Boletín Musical de la Quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 16.

³⁴ 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.

³⁵ “Boletín Musical de la Quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 16.

³⁶ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, p. 24.

con buen éxito, a pesar de que en el transcurso de la representación se produce un incendio³⁷. En la misma temporada, Francisco Viñas debuta en el teatro de la Scala de Milán cantando *Lohengrin* (ópera estrenada por el tenor catalán con gran éxito en el teatro Principal de Valencia el 5 de enero de 1889, 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”³⁸. 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 respectivamente³⁹. 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 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 archivar para siempre y que Meyerbeer debía haberse avergonzado de haber producido tal obra (!!!)”⁴⁰. 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 forêt* de Liszt y tres composiciones de Wagner-Brassin⁴¹, es decir, tres fragmentos de *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”⁴². 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

³⁷ “Fuego en un estreno”. *La España Artística*, II, 35, 23-II-1889, p. 4.

³⁸ “Noticias del extranjero. Milán”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 4.

³⁹ “Extranjero. Bruselas”. *La Ilustración Artística*, II, 45, 8-V-1889, p. 5.

⁴⁰ Adro, B. Q.: “Correspondencias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 32, 7-V-1889, p. 72.

⁴¹ “Boletín musical de la quincena. Teatros y Conciertos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 36, 8-VII-1889, p. 103.

⁴² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

“excomulgado *tudesco*”⁴³. 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”⁴⁴. 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*⁴⁵, mientras los diarios *Gazzetta del popolo* y *Gazzetta Piemontese* destacan la interpretación de *Lohengrin* realizada por Francisco Viñas en el Teatro Regio 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 primísimos⁴⁶ intérpretes de este personaje”⁴⁷. El domingo 23 de febrero concluye el *Carnavale* 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 Wagner”⁴⁸. 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 Wagner⁴⁹. 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 aplausos”⁵⁰ y, el 18 de agosto, el Teatro Imperial de Ópera de Viena conmemora la 200

⁴³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

⁴⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 214.

⁴⁵ “Extranjero. Milán”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 3.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 214.

⁴⁸ Conde de Coello: “Crónica de Europa”. *Revista de espectáculos*. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 9, 8-III-1890, p. 155.

⁴⁹ F. Bleu: “Notas musicales. Segundo concierto...”. *El Heraldo de Madrid*, 25-I-1892.

⁵⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 60, 15-VII-1890, p. 295.

representación de *Lohengrin*⁵¹. A finales de verano de 1890, la ciudad de Würzburg coloca una lápida conmemorativa en la casa de Richard Wagner en Humbertgasse (1833)⁵², mientras Víctor Wilder termina la traducción francesa de *Tristan, Maitres Chanteurs, L'or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried, Crépuscule des Dieux, y Parsifal*⁵³. 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 indebidamente”⁵⁴. 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 francés⁵⁵. En enero de 1891 Franz Servais estrena con éxito *Siegfried* en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas⁵⁶ y el 12 de febrero *La Crítica* publica una revista de Franco Bera 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”⁵⁷. 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

⁵¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-IX-1890, p. 349.

⁵² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 64, 15-IX-1890, p. 341.

⁵³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 64, 15-IX-1890, p. 342.

⁵⁴ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 4, 9-XI-1890, p. 31.

⁵⁵ Harry Moltan: “La vida alemana”. *La España Artística*, III, 123, 23-XII-1890, p. 3.

⁵⁶ “Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, IV, 127, 23-I-1891, p. 3.

⁵⁷ Franco Bera: “Desde Berlín”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, pp. 36-7.

espectáculo una de las óperas de Wagner”⁵⁸. 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 teatro⁵⁹. El 23 de junio está en ensayo *Lohengrin* en el teatro de Gran Ópera de París⁶⁰ con el tenor Van Dyck en la parte protagonista⁶¹. El estreno de *Lohengrin* en 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 Wagner⁶². 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”⁶³. Sobre el estreno, Pedrell comenta que “el nombre de Wagner y su preciosa ópera *Lohengrin* han estado a punto de provocar un 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”⁶⁴. 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 Bayreuth⁶⁵. 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

⁵⁸ Harry Moltan: “La Vida en Alemania”. *La España Artística*, IV, 138, 15-IV-1891, p. 4.

⁵⁹ “Extranjero. Lyon”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 4.

⁶⁰ “Extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 147, 23-VI-1891, p. 4.

⁶¹ “Extranjero”. *La España Artística*, IV, 148, 1-VII-1891, p. 3.

⁶² 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, op. cit, p. 421.

⁶³ Marcello Hirsch: “Gounod y Wagner”. *Ilustración Musical Hispano Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 648.

⁶⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 652.

⁶⁵ Richard Strauss estrena *Lohengrin* en Bayreuth en 1894, por lo que pensamos que el escrito se refiere a *Parsifal*.

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”⁶⁶. 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 Patusset⁶⁷, mientras Gaillard (director de la Gran Ópera) y Lamoureux proyectan la construcción de un teatro wagneriano en Versalles⁶⁸. 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 1891⁶⁹. 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)”⁷⁰ y el 27 de diciembre de 1891 el Teatro Regio de Turín 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 parodia⁷¹ de su obra maestra”⁷². En la temporada de Carnaval de 1892 la Ópera de Munich estrena *Asrael* de Franchetti⁷³, partitura que –dice Moltan– “ha venido a ser la manzana de la discordia arrojada entre [los]⁷⁴ críticos. He aquí el motivo: ¡Por importante y autorizada que sea Munich en el género musical, no puede juzgar

⁶⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 666.

⁶⁷ “Teatros del extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 6.

⁶⁸ “Teatros del extranjero. Versalles”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 6.

⁶⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 701.

⁷⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 95, 30-XII-1891, p. 712-13.

⁷¹ “A Wagner le hizo gracia la música fantástica 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.

⁷² “Correspondencia. Munich, Baviera”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

⁷³ “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.

⁷⁴ “dichos”.

imparcialmente, porque es una población demasiado Wagneriana! ¡Pobre extranjero compositor, que no se afilie a las banderas de Wagner!”⁷⁵. 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?”⁷⁶. 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”⁷⁷. 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 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

⁷⁵ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 187, 5-III-1892, p. 3.

⁷⁶ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 201, 28-IV-1892, p. 2.

⁷⁷ “Correspondencias. Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 255, 20-XI-1892, p. 3.

modernos se impone”⁷⁸. En febrero de 1893 *El holandés errante* es aclamado por el público en su estreno en el Teatro de Lille⁷⁹, 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*⁸⁰. 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*⁸¹, mientras Orestes Bimboni estrena *Tannhäuser* en Lisboa⁸². 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 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”⁸³. 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

⁷⁸ Forcaud: “Falstaff”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-II-1893, p. 27.

⁷⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 22.

⁸⁰ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 23.

⁸¹ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

⁸² “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

⁸³ B[Bleu = Borrell]: “Wagner en París. (De nuestro servicio especial)”. *El Heraldo de Madrid*, 13-V-1893.

contrato redactado para el estreno de la segunda parte de la *Tetralogía* en París⁸⁴. 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 Richter⁸⁵. En agosto de 1893 la Scala de Milán anuncia el estreno de *La Valkiria* en la temporada de carnaval-cuaresma de 1894⁸⁶ 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?”⁸⁷. 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*”⁸⁸.

1886.

En carta fechada en París el 3 de enero de 1886, Pedro de Prat realiza una crítica al estreno de *Le Cid* de Jules Massenet en el Teatro de la Ópera que destaca el eclecticismo del compositor francés; la partitura –dice Prat– “tiene de todo: de zarzuela española, de melodrama, de *féerie*, de baile de gran espectáculo, de pantomima de circo; la música es a trozos, es soporífera como la de un wagnerista reprobado, o más ligera y con más *jotas* y *pasos dobles* que un partitura de Oudrid o de Barbieri”⁸⁹. La ópera de Massenet –dice Prat– “me ha hecho el efecto de hallarme con dos bocinas acústica de un aparato telefónico aplicadas a los oídos. Mientras que a la oreja derecha me llegaban

⁸⁴ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Ameircana*, VI, 130, 15-VI-1893, p. 86.

⁸⁵ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Ameircana*, VI, 132, 15-VII-1893, p. 132.

⁸⁶ “Extranjero”. *Ilustración Musial Hispano-Americana*, VI, 134, 15-VIII-1893, p. 118.

⁸⁷ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 150.

⁸⁸ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 139, 30-X-1893, p. 158.

⁸⁹ Prat, P. de: “La quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 1, 8-I-1886, p. 14.

apagados los ecos de los melifluos sublimes acordes de *Parsifal*, del lado zurdo oía ecos alegres, repiqueteo de castañuelas, rasgueos de guitarra, algo que me anunciaba mi lejana amada patria, algo que parecía al pasodoble de *Pan y toros*, a la jota del *Molinero de Subiza*. Fusióñese el *Oratorio* tudesco con el jaleo de nuestra tierra, y se tendrá una idea de la impresión que me ha producido la nueva ópera del autor de *Roi de Lahore* y de *Manon*”⁹⁰.

El 4 de enero de 1886 –el mismo día que abre la temporada una compañía de ópera americana que actúa en la Academia de Música y en el teatro de Brooklyn bajo la dirección de Theodore Thomas⁹¹– tiene lugar el estreno americano de *Los maestros cantores* en el Metropolitan Opera House de Nueva York, cantado en alemán bajo la dirección de Antón Seild⁹²; el estreno wagneriano es calificado como “excelente éxito”⁹³ por *La Correspondencia Musical*.

A finales de enero y coincidiendo con los rumores que apuntan la representación de *Lohengrin* en la Ópera Cómica de París, la *Enciclopedia Musical* anuncia la publicación en París de *La obra dramática de Wagner*⁹⁴ de Albert Soubiés y Charles Malherbe, libro que se centra en el análisis de las últimas partituras de Wagner y que en opinión de Pedrell “tiene la fatal desgracia de sublevar el amor propio francés hasta un límite incomprensible y que raya en ridículo”. Reproducimos la reseña publicada en la *Enciclopedia Musical*:

“La cuestión de saber si se representará o no en el teatro de la Ópera Cómica de París el *Lohengrin* de Wagner, ha puesto sobre el tapete la personalidad del maestro alemán y su obra.

El número de intrigas que se urden para imposibilitar dicha representación, las irritantes susceptibilidades que se sacan a cuento ha sido una ocasión favorable para que los dos literatos Alberto Soubiés y Carlos Malherbe publiquen un estudio sobre el maestro de Bayreuth que tiene la fatal desgracia de sublevar el amor propio francés hasta un límite incomprensible y que raya en ridículo. Dicho estudio aparecerá dentro de pocos días o habrá aparecido ya, cuando se publiquen estas líneas en la casa del librero parisiense Fischbacher bajo el título de *La obra dramática de Wagner*.

Hemos leído con gusto en un periódico extranjero el prefacio de la obra que da una idea de su utilidad y del espíritu de moderación y de imparcialidad que ha presidido a su redacción. Dicen en él sus autores: «Entre los que nos han precedido en nuestra tarea, muchos se han preocupado más del hombre que de la obra

⁹⁰ Prat, P. de: “La quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 1, 8-I-1886, p. 14.

⁹¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, V, 249, 8-X-1885, p. 6.

⁹² Bauer, op. cit., p.459.

⁹³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 267, 11-II-1886, p. 7.

⁹⁴ SOUBIÉS, A. y MALHERBE, C: *L'œuvre dramatique de Richard Wagner*. París: Fischbacher, 1886.

artística, dedicándose a componer biografías más o menos interesantes según el número y la elección de anécdotas que contienen. Otros en cambio, se ocupan en el estudio literario del drama bajo el punto de vista de la estética y de la filosofía del arte. Es el método seguido por Baudelaire en su folleto, y por M. Schuré en su notable libro sobre Wagner.

»Algunos, finalmente, nos presentan al maestro bajo el doble aspecto de poeta y de música; pueden citarse, en este género, las noticias de Liszt y de Gasperini; escribiéronse sin embargo, en una época anterior a la transformación de Wagner y se paran justamente en el instante delicado y decisivo, en el de la aparición de *Tristán e Isolda*. Después, para las óperas del último periodo, no encontramos más que algunas páginas de M. Hippeau que, dejando en el olvido todo lo pasado, describe detalladamente el *Parsifal* y comenta más sucintamente *El Anillo de los Nibelungos*.

»En verdad que los artículos de los periódicos no han faltado, añaden los autores del prólogo, y la cuestión ha sido tratada y llevada y traída en todos sentidos. Lo que es más todavía, y es que se ha fundado una *Revista Wagneriana* cuyo objeto particular es poner a discusión tal o cual punto de doctrina; se buscará inútilmente, no obstante, un trabajo completo, un resumen claro, una guía, en una palabra, para los que el interés y la curiosidad les atrae a engolfarse en el campo de esas obras complejas, no muy inteligibles por cierto.

»Hemos tratado de llenar este vacío.

»Intencionadamente hemos querido guardar silencio sobre los primeros ensayos de Wagner, composiciones incompletas y no terminadas, la mayor parte, enumeradas, eso sí, en todos los diccionarios, y conocidas únicamente por la descripción sumaria que de ellas se hace en la ‘autobiografía’... No ignoramos lo difícil y peligroso de nuestra tarea de críticos moderados; sin embargo es la que hemos elegido plenamente convencidos. Analizaremos, pues, sucintamente cada partitura, como si se tratase de una obra nueva; anotaremos nuestras impresiones personales, después, formularemos nuestro juicio desapasionado como críticos imparciales amantes de la verdad, y no como teóricos más cuidadosos que de otra cosa de hacer prevalecer las teorías de un sistema dado».

El programa contenido en el anterior prefacio es bueno e interesante; sólo falta que los autores olviden por un momento su nacionalidad y, en efecto, las teorías de un sistema dado o de una susceptibilidad nacional herida con más o menos razón, y hagan... lo que se debe hacer, esto es, formular juicios desapasionados como críticos imparciales amantes de la verdad para quienes la personalidad pública y artística del mismo, que no pertenece a ninguna patria y está muy por encima de todas las pequeñas cuestiones de campanario de las nacionalidades contrincantes, Alemania y Francia”⁹⁵.

En febrero de 1886, a raíz del anuncio del teatro de la Ópera Cómica de estrenar en París *Lohengrin*, Saint-Saëns realiza unas declaraciones protestando contra la representación de la ópera de Wagner⁹⁶ 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, “fundándose –dice *La Correspondencia Musical*– en que es inconveniente la presencia en la escena alemana de un compositor que se ha mostrado

⁹⁵ P[edrell]: “Boletín Musical de la quincena. Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, III, 26, 30-I-1886, p. 15.

⁹⁶ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27-15-II-1885, p. 23.

decido adversario de la música y del arte germánicos”⁹⁷. Saint-Saëns realiza entonces un concierto con la Sociedad Filarmónica de Berlín donde es abucheado por los wagneristas dando lugar –dice la *Enciclopedia Musical*– “a un escándalo como no se había visto jamás en una sala de conciertos”⁹⁸. Al día siguiente, Saint-Saëns marcha a Praga (Austria) para realizar un concierto en honor de Wagner y –dice *La Correspondencia Musical*– “vengarse de los que en Berlín le han silbado como antiwagnerista”⁹⁹; un día después Joachim, director del Conservatorio de Berlín, es silbado por el público de París como protesta¹⁰⁰. Transcribimos la reseña sobre el concierto de Saint-Saëns en Berlín publicada por Pedrell en la *Enciclopedia Musical* siguiendo a un periódico de la capital alemana:

“Escriben de Berlín a un periódico de esta localidad:

«El escritor-músico y compositor francés Saint-Saëns hace algunos días se presentó en un concierto público de la Sociedad Filarmónica y se promovió un escándalo como no se había visto jamás en una sala de conciertos de Berlín. El mencionado músico, cuyas composiciones figuran en casi todos los programas de concierto y a quien estimamos mucho como compositor, tuvo el poco acierto, hace poco de hacer valer su influencia en París para protestar con otros agitadores contra la representación de *Lohengrin* de Ricardo Wagner, en la capital de Francia, y se dio a conocer en primer término como enemigo de los alemanes. Los alemanes le hubieran perdonado la ofensa hecha a su nación: pero los partidarios de Wagner no son tan indulgentes. Ricardo Wagner, este músico genial, cuenta en Alemania con un gran número de entusiastas adoradores que procuran que su memoria permanezca incólume, y estos fueron los que gritaron ¡abajo! ¡fuera!, a pesar de lo cual continuó tocando Saint-Saëns, pero nadie le prestó atención, y al día siguiente partió. El Emperador tuvo noticia de este suceso, y a un conocido general, amigo de la música, le hizo esta pregunta: –¿Por qué se le invitó? –La culpa de este lamentable suceso la tiene la poco hábil dirección de los conciertos filarmónicos. Ahora se nos echa en cara en París el odio contra los franceses, y hemos sabido después que a nuestro profesor Joachim, Director del Conservatorio de Berlín, que dos días después dio un concierto en París, se le silbó por esto, ignorándose sin duda que Joachim es húngaro de nacimiento».

Hay que cerrar la puerta a los comentarios que se nos ocurren; no sería el menos interesante el que nos sugeriría el porqué del empeño de los músicos franceses en que no se represente el *Lohengrin*, y eso que el *Lohengrin* no es una de las óperas maestras del autor alemán. ¿Por qué?”¹⁰¹.

El 15 de marzo Pedrell realiza una reseña de algunas obras musicales publicadas en Alemania recientemente, entre las que destaca la *Idealización del Teatro* de Hans von

⁹⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, p. 7.

⁹⁸ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27-15-II-1885, p. 23.

⁹⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, p. 7.

¹⁰⁰ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27-15-II-1885, p. 23.

¹⁰¹ P[edrell]: “Varia”. *Enciclopedia Musical*, III, 27, 15-II-1886, p. 23.

Wolzogen, libro –dice Pedrell– “que es una glorificación, por uno de sus más decididos admiradores, de la teorías y reformas escénicas ideadas por Ricardo Wagner”¹⁰².

En carta fechada el 4 de mayo en Nueva York, Hudson informa a Zozaya sobre el desarrollo de la temporada de la *American Opera Company*, que en el transcurso de la misma cambia su nombre por el de *Opera sung in English language*. La empresa no logra despertar el interés del público a causa de la deficiencia de los artistas contratados y, a pesar de que las novedades de *El buque fantasma* y el ballet *Silvia* dan buenas entradas, concluye con un déficit de “muchos miles de duros”¹⁰³. Hudson reseña también la temporada de ópera alemana dirigida por Anton Seild en el Metropolitan Opera House y en la que *Los maestros cantores* y *La Reina de Saba* de Goldmark son las grandes novedades; reproducimos la carta enviada por Hudson sobre el estreno de la “biografía musical” de Wagner en la ciudad americana en la que destaca la dirección de Seild y la coincidencia entre uno de los motivos de *Los maestros cantores* y el coro del último acto de la zarzuela *Los Madgyares* “Venid señores / a la feria de Buda...”:

“La compañía de ópera alemana terminó su temporada con gran pesar de los aficionados a la buena música que acudían constantemente al Metropolitan, ávidos de saborear las grandes obras del repertorio moderno, puestas en escena con el lujo y esmero que requieren tan importantes concepciones del arte.

Las dos novedades que la empresa ofreció al público desde mi última carta han sido, *La Reina de Saba*, de Goldmark, y *Los maestros Cantores*, de Wagner.

Ambas obras, desconocidas aquí hasta la temporada actual, han obtenido un ruidoso éxito, habiéndose repetido varias veces y siempre a teatro lleno.

Aunque muy a la ligera, me ocuparé de esos dos importantes *spartitos* y de su ejecución en esta ciudad.

El maestro Goldmark no tiene todavía, en mi concepto, lo que se llama estilo propio ni sigue tampoco un determinado camino; pero generalmente su manera es intermedia entre Meyerbeer y Wagner en la época de su *Tannhäuser*. [...]

Pasemos, pues, a *Los maestros cantores* obra de verdadero interés artístico, tanto por las bellezas que contiene, cuanto por ser la única del género cómico que escribió el insigne maestro. Y me permito subrayar lo de cómico, porque no siendo en realidad *Los maestros cantores* una ópera cómica a la manera de las que nos han legado Mozart, Rossini, Auber y otros ilustres compositores, debe ser más bien considerada como una obra crítico-satírica en la que Wagner ha trazado un admirable boceto de su vida artística y de sus luchas con la crítica y la opinión pública.

En esta autobiografía musical (estrenada con éxito extraordinario en Munich el año 1868) profetizó el gran innovador que la luz se haría muy pronto a pesar de los muchos *que tenían oídos y no querían oír*, y a la verdad que la luz se ha hecho más pronto de lo que quizás imaginara Wagner en aquella época, puesto que si actualmente quedan algunos inconformes con los procedimientos que el maestro ha

¹⁰² P[edrell]: *Enciclopedia Musical*, III, 29, 15-III-1886, p. 39.

¹⁰³ Hudson: “Correspondencia extranjera”. *La Correspondencia Musical*, VI, 283, 3-VI-1886, p. 3.

seguido en su último estilo, ya nadie pone en tela de juicio, (me refiero a los que desean estudiar y aprender, pues de los otros no hay que hablar) ya nadie pone en tela de juicio, repito, el gran talento y vastísima erudición que poseía el ilustre autor de tantas imperecederas obras.

Los Maestros Cantores tienen muchas páginas de admirable inspiración, (por más que haya todavía gente obstinada que niegue a Wagner esa cualidad), entre las que descuellan el quinteto final del segundo acto, y la canción de tenor del último, llamada canción del premio (Prize Song). Como trabajo armónico y como instrumentación fluida y original, no es posible designar especialmente ninguna pieza, pues todas son admirables bajo ese punto de vista. ¡Lástima es que esta obra sea de muy difícil o casi imposible ejecución en la mayor parte de los teatros, a causa del numeroso cuerpo de coros que requiere! Aquí no hubo ningún inconveniente por esa parte, porque como abundan en esta ciudad las sociedades corales que se saben al dedillo todas las buenas obras del antiguo y moderno repertorio, se recurrió a dos o tres de las mejores que prestaron gustosamente su cooperación.

Siento no poder ocuparme más extensamente de *Los maestros cantores* pero mi insuficiencia y la falta de tiempo me lo impiden.

Para terminar consignaré un detalle que, aunque sin importancia real, evocó en mi mente gratos recuerdos de mi juventud y de mi patria.

Uno de los principales motivos de la ópera de Wagner, motivo que se repite infinidad de veces en el trascurso de la obra, se compone de las cinco primeras notas con las cuales empieza el coro del último acto de la popular zarzuela *Los Madgyares*:

«Venid señores
a la feria de Buda...»

La ejecución de las dos óperas mencionadas, resultó inmejorable en conjunto, pero en detalle nada hicieron los artistas que digno fuera de especial mención, puesto que como ya dije en una de mis anteriores, no había en la compañía alemana ninguna estrella; es decir ha habido una sí, y de gran magnitud, aunque no entre los cantantes; el notabilísimo director Seild, que ha contado sus triunfos por el número de representaciones que ha dirigido. El estudio filosófico, digámoslo así, que este hombre hace de las obras, especialmente de las de Wagner; su manera especialísima de hacer resaltar los más pequeños detalles, y de comunicar a las masas corales e instrumentales su modo de sentir y expresar, y por último, la energía que imprime a los pasajes brillantes que tanto abundan en el moderno repertorio, son cualidades que hacen de él uno de los más eminentes directores de la época actual”¹⁰⁴.

El 10 de junio *La Correspondencia Musical* informa que el teatro de la Ópera Real de Berlín prepara varias representaciones de *Götterdämmerung*, mientras Hans de Bülow organiza una serie de seis conciertos en Hamburgo para el próximo invierno¹⁰⁵. El 17 de junio la misma revista recoge una reseña sobre el estreno en el teatro Drury Lane de Londres de *El Trovador*, letra inglesa de Huefer y música de Mackencie. Como

¹⁰⁴ Hudson: “Correspondencia extranjera”. *La Correspondencia Musical*, VI, 283, 3-VI-1886, pp. 2-3.

¹⁰⁵ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 284, 10-VI-1886, p. 7.

en otras óperas –dice la revista– “el autor de *El Trovador* da evidentes muestras de la influencia de Wagner en su estilo”¹⁰⁶.

El 14 de junio de 1886 concluye la temporada de ópera en Berlín y con tal motivo la *Neue Berliner Musikzeitung* publica una estadística de Ferdinand Gumbert sobre las representaciones de ópera celebradas entre el 13 de agosto de 1885 y la fecha anteriormente indicada. En total se dan 256 representaciones de 54 óperas de 28 compositores; *Der Trompeter von Saekingen* de Nessler es la más representada (30) al que siguen *Carmen* (13); *Siegfried* (11); *Wildschütz* (10); *Lohengrin* (9); *Le Chevalier Jean*, *Die Walküre*, *Joli Gilles* (8 cada una); *Fidelio*, *La Fille du régiment*, la *Muette*, *Risende Student* (7), *Czar und Zimmermann*, *El holandés errante*, *Ondine*, *Barbero de Sevilla* (6); *Joyeuses Commères*, *Tannhäuser*, *Le Maçon*, *Le Prophète*, *Les Noces de Figaro* (5), etc.¹⁰⁷.

El 22 de julio de 1886 fallece en Blasewitz –cerca de Dresde– Emil Scaria, primer Gurnemaz en el estreno de *Parsifal* en 1882. Nacido el 18 de septiembre de 1838 en Graz, este bajo estudia en su ciudad natal y en Viena, debutando en Pest en 1860. Desde 1872 es bajo en la Hofoper de Viena donde adquiere gran fama como cantante wagneriano¹⁰⁸. A raíz de su muerte *La Correspondencia Musical* publica una breve reseña necrológica:

“Emilio Scaria, el ya célebre bajo austriaco, el cantante de más fama en los países germanos, el artista que había singularizado en su persona la interpretación de las obras de Wagner, ha fallecido en Dresde. Su reputación era merecida; con su muerte, la música de Ricardo Wagner ha perdido muchos entusiasmos y muchos aplausos.

Emilio Scaria nació en Graz (Austria) el año 1836. Era hijo de un médico.

Su padre le destinó a una carrera liberal, y en 1856 fue enviado Scaria a Viena para estudiar derecho.

Scaria seguía sus estudios de jurisperito, pero a la vez recibía lecciones de canto en el estudio del profesor Gentiliuomo. Pronto se sintió arrastrado por una vocación imperiosa, y en 1860 se presenta en el teatro de la ópera de Pesth, ejecutando el papel de Saint-Bris en *Los Hugonotes*.

No obtuvo entonces éxito, y durante algunos años fue de teatro en teatro sin poder alcanzar la gloria que ambicionaba.

Llegó a Londres, y allí consagró un año entero a instruirse en las lecciones de un reputado maestro. Al cabo de estos estudios todo cambió para Scaria. El Teatro Real de Dresde le adscribió a sus artistas por un contrato decenal.

¹⁰⁶ “La nueva ópera *El Trovador*”. *La Correspondencia Musical*, VI, 285, 17-VI-1886, p. 3.

¹⁰⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 286, 24-VI-1886, p. 7.

¹⁰⁸ Bauer, op. cit, p. 621.

Desde entonces Scaria tuvo abiertas las principales escenas de Austria y Alemania, y vio inaugurarse la carrera de sus triunfos.

Su voz de bajo 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 Wagner¹⁰⁹.

El domingo 7 de noviembre, Padeloup reanuda los conciertos abandonados hace dos años¹¹⁰ en una sesión en la que se interpretan la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, el andante del cuarteto nº 1 de Tschaicowski, una tarantela de la señorita Chaminade y varios fragmentos de *Los maestros cantores* de Wagner. Todas las partituras –dice *La Correspondencia Musical*– “fueron ejecutadas de un modo admirable, y aplaudidas frenéticamente por la extraordinaria concurrencia que llenaba la sala”¹¹¹.

El 11 de noviembre *La Correspondencia Musical* comunica que Rubinstein acepta el puesto de director de orquesta de la Sociedad Musical Rusa, vacante por renuncia de Hans de Bülow. Rubinstein presenta un programa general para la temporada que incluye diez conciertos históricos a gran orquesta, de los cuales cuatro están dedicados a Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann; uno a Haydn y Mozart; uno a Liszt, Wagner y Brahms; uno a la escuela francesa, otro a la escuela italiana y escandinava y dos a la escuela rusa; entre las partituras anunciadas en programa figuran fragmentos de *El holandés errante*¹¹². Según informa la citada revista el mismo día, en Leipzig se vende una colección de autógrafos entre los que se encuentran varios textos manuscritos de Wagner, Beethoven, Mendelssohn, Schiller y partituras de Cherubini, Schubert y Schumann¹¹³.

El 25 de noviembre *La Correspondencia Musical* anuncia la próxima apertura de un museo wagneriano propiedad del coleccionista y cervecero de Viena Nicolás Oesterlen. En el nuevo museo –dice la revista– “figuran en primer término todas las obras literarias y musicales del maestro. –Abundan los bustos y las fotografías de Wagner, contándose más de 370 retratos. –Hay también fotografías de todos los intérpretes de las obras del gran compositor y cuadros que representan las principales escenas de sus óperas”¹¹⁴.

¹⁰⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 291, 29-VII-1886, pp. 6-7.

¹¹⁰ 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.

¹¹¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

¹¹² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

¹¹³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VI, 297, 11-XI-1886, p. 6.

¹¹⁴ “Un Museo Wagneriano”. *La Correspondencia Musical*, VI, 299, 25-XI-1886, p. 3.

El jueves 25 de noviembre el Casino de Monte Carlo celebra el primer concierto clásico bajo la dirección de Mr. Steck, en el que figura como última obra del programa la Marcha de *Tannhäuser*. En carta fechada en Niza el 29 de noviembre, Encroi indica a Zozaya que las cinco partituras del concierto agradan al público extraordinariamente, especialmente la Sinfonía en *sol menor* de Mozart, la Obertura de *La gruta de Fingal* de Mendelssohn y la marcha del *Tannhäuser*¹¹⁵.

El 18 de diciembre de 1886 se celebran en Alemania los actos conmemorativos del nacimiento de Carl Maria von Weber¹¹⁶, actos reseñados por Juan Fastenrath en carta fechada en Colonia el 27 de diciembre de 1886 y publicada en *La Ilustración Española y Americana*. En el escrito, dedicado a Joaquín Marsillach, Fastenrath traduce parte del discurso de Wagner pronunciado el 14 de diciembre de 1844 con motivo del traslado del cadáver de Weber a Dresde y destaca la influencia de Weber sobre Wagner:

“A D. Joaquín Marsilla Lleonart

Joven amante de lo bello, te sentaste, *Joaquín*, querido, en Bayreuth esa Olimpia de Alemania, esa Meca del porvenir, a los pies del artista poeta, cuyas obras, participando de marcado carácter romántico, son verdaderos prodigios de armonía y de orquestación, y nos ofrecen el cuadro de edades remotas iluminando con las luces de la música moderna y adornando y ataviando con el espléndido colorido del arte de nuestro tiempo; te enamoraste con tu apasionada alma meridional del drama musical de *Ricardo Wagner* que, arrojando sobre todo el universo esplendentes destellos, tienen caracteres, situaciones y pasión dentro de un asunto, legendario es cierto, pero soberanamente bello; y con las fuerzas todas de tu entusiasmo juvenil y ardiente has contribuido como el que más a que el genio musical de tu ídolo, cuyo *Parsifal*, teniendo la pureza ideal de una concepción superior y grandiosa, producía en ti la mayor suma de emoción estética, fuese reconocido y acatado también en España, donde ya *Lohengrin* fue un triunfo en toda la línea como modelo de inspirado y sublime arte y realización de la poesía en la música, siendo el *Caballero del Cisne* aclamado como vencedor. Y como si no pudieras existir sino en los reinos de armonías eternas que ya habita el artista filósofo, en cuyas óperas la frase musical no termina ni aminora y es siempre, como las maravillosas obras de la Naturaleza, dejaste el mundo de los vivos en el mismo año en que el gran Ricardo, después de haber luchado con la fe del apóstol, con la insistencia del fanático, fue llevado por la muerte a la Walhala de los inmortales.

Déjame, simpático amigo mío que seguiste aquella lucha del espíritu con todas sus variadas sensaciones, con todos sus febriles encantos, dedicar a tu memoria, que ha de vivir en la Alemania agradecida, un artículo sobre el centenario de un compositor que tiene no pocos puntos de contacto con tu idolatrado Wagner, porque también ha realizado verdaderos prodigios de colorido musical, y tejido en

¹¹⁵ Encroi: “Correspondencia extranjera”. *La Correspondencia Musical*, VI, 301, 9-XII-1886, p. 5.

¹¹⁶ Carl Friedrich Ernst von Weber (Eutin, 18-XII-1876; Londres 5-VI-1826).

su fantasía aquellos impalpables hilos de oro que enlazan una concepción poética con la música ideal. Hablaré de uno de esos ingenios alemanes cuyo brillo no obscurecerán preclaros sucesores que vengan a recoger las banderas que con tanta gloria aquellos sostuvieron: hablaré del compositor que con su *Euryanthe*, la primera ópera alemana sin diálogo hablado, abrió camino al mismo *Lohengrin*; hablaré de nuestro Carlos María de Weber, a quien Wagner, cuando el ilustre finado que hacía ya diez y ocho años descansaba en Inglaterra en el seno de la muerte, fue llevado a la patria, a los brazos del amor, al seno de su familia, dirigiendo en el cementerio de Dresde el 15 de diciembre de 1844 estas palabras que vivirán eternamente esculpidas en nuestro pecho:

«Cualquiera que sea el reino inmenso de la fantasía donde te haya llevado tu genio, con tus fibras todas quedaste encadenado al corazón del pueblo alemán con el que llorabas y reías como un niño creyente que oye las leyendas patrias. Y esa infancia conducía tu espíritu varonil, como un ángel tutelar, para que se guardase siempre puro y casto, y en esa peregrina virtud, en esa castidad estaba basada tu particularidad; conservándola no tenías que inventar nada; sino que habías de sentir, y sólo sintiendo encontraste ya lo más primitivo. Y aquella virtud suprema la has conservado hasta tu muerte, no pudiendo jamás sacrificar aquella señal de tu origen alemán, ni renegar de nosotros. Ya te hace justicia el britano, te admira el francés, pero no puede amarte sino el alemán; eres suyo, eres un día hermoso de su vida, una gota caliente de su sangre, un pedazo de su corazón».

Estas palabras del entusiasta Wagner parecían recoger en oleadas de aplausos los sentimientos generosos de nuestro pueblo, y las recordamos con sumo placer el 18 de diciembre de 1886, que es un día de fiesta para los músicos alemanes, para los aficionados alemanes y para la nación alemana, pues hace un siglo nació nuestro *Schiller musical* que, cumpliendo con su *Freischütz* tan eminentemente alemán y romántico la obra colosal que habían preparado Mozart con su *Rapto* y su *Flauta encantada*, y aún más Beethoven con su *Fidelio*, y fundando la escuela romántica alemana que llamaremos la de Weber, de Marschner y de Wagner, nos libertó del yugo del extranjero, del yugo del italianismo, cuyo ideal artístico fue el sensualismo de Rossini, tan querido de los vieneses. Obscurecióse la estrella de *La Olimpia* de Spontini ante el sol naciente del *Freischütz*.

Con Weber empieza un nuevo capítulo en la historia de la música, el romanticismo en la ópera, y llamaremos romanticismo a la aspiración de los que, no satisfechos de la vida real, tratan de llegar a otra esfera remota, a la poesía de edades pasadas. Aquella aspiración la tenían los poetas alemanes de fines del siglo pasado, y desde Weber, que había heredado de sus padres la inquietud y el descontento de lo real y que hallaba en su sacrosanto entusiasmo por la patria los sonidos inspirados para *La Lira y espada* de Teodoro Koerner; desde Weber, a quien su vida entera predestinó al romanticismo, siguió también la música aquella inspiración de los vates.

El pueblo alemán debía tributar, y ha tributado, a su músico nacional, homenajes semejantes a los que dispensó en 1859 a su poeta nacional, Federico de Schiller. Aunque con motivo del Centenario de Weber no había ruidosas fiestas, en cada teatro de Alemania y en cada sala de concierto han celebrado al compositor de *Freischütz* y de *Preciosa*, de *Euryanthe* y de *Oberon*, y en Eutin, su felicísima ciudad natal, colocaron la primera piedra a una estatua de Weber, levantándose ya otra en Dresde. [...]

Desde el gran triunfo del *Freischütz*, que presenciaron Enrique Heine y el gran Félix Mendelssohn-Bartoldy, el poeta E. F. Hofmann y el astrónomo Guillermo Beer, hermano de Meyerbeer, y la felicísima esposa de Weber, pasó éste al triunfo de *Euryanthe*, en la cual consiguió, a pesar del libreto miserable, debido a Helmina de Chezy, crear algo nuevo e inmortal, creando para siempre la estructura y

fisónoma de la ópera romántica. Estrenóse *Euryanthe* en Viena el 25 de octubre de 1823; Enriqueta Sontag estuvo feliz; cantó y representó con verdadera fe, identificándose con el personaje. Saludemos la casita humilde de Hosterwitz. El río la presta su frescura, los árboles su sombra, miles de pajarillos su cántico armonioso. La saludamos como cuna de la mayor mitad del *Fresichuzt* y cuna de la ópera que sirvió de modelo al *Templario* y la *Judía*, al *Tannhäuser* y al *Lohengrin*¹¹⁷.

1887

El sábado 5 de febrero, Franco Faccio¹¹⁸ estrena *Otello* de Giuseppe Verdi¹¹⁹ y Arrigo Boito¹²⁰ en el teatro de la Scala de Milán, en una función en la que intervienen Victor Maurel¹²¹ (Yago), Francisco Tamagno (Otello), Francisco Navarrini (Ludovico) y Ginebra Petrovich (Emilia) en los papeles protagonistas. El importe de la recaudación es superior a 50.000 francos y días antes del estreno las butacas se cotizan a 200 francos, llegándose a pagar 1.200 por un palco segundo¹²², cifras “relativamente fabulosas por una localidad”¹²³. Siguiendo a un periódico de Milán, *La Correspondencia Musical* resume el estreno indicando que “la noche del 5 de febrero de 1887 constituirá desde hoy una fecha gloriosa y memorable en los fastos del teatro lírico contemporáneo. –El telégrafo ha difundido ya por todos los ámbitos del mundo el nuevo timbre de gloria alcanzado en Milán por el autor de *Aida*”¹²⁴. *La Ilustración Artística* destaca la influencia wagneriana en *Don Carlos*, *Aida*, *Otello*... y otras partituras verdianas, indicando que “en la nueva manera de componer de Verdi¹²⁵ influyó notablemente Meyerbeer y con posterioridad el mismo Wagner”¹²⁶. En la nueva forma –continúa la revista– se halla ya más desembarazadamente. Pero, lo repetimos, ni aún en su bien entendida evolución ha olvidado Verdi su origen musical italiano; siempre la

¹¹⁷ Fastenrath, J.: “El Centenario del insigne compositor Carlos María de Weber”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 28-II-1887, pp. 143 y 146.

¹¹⁸ Retrato en: “Estreno de *Otello*. –Franco Faccio (maestro concertador y director de orquesta). *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 71.

¹¹⁹ “El maestro José Verdi, dibujo de A. Cairoly, grabado por Mancastropa”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 69.

¹²⁰ Retrato en: “Estreno de *Otello*. Arrigo Boito (autor del libreto). *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 67.

¹²¹ Retrato en: “Estreno de *Otello*. Víctor Mauel (Yago)”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 71.

¹²² “El *Otello*, de Verdi”. *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, p. 3.

¹²³ “El acontecimiento de Milán. Estreno de *Otello*, de Verdi”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 66.

¹²⁴ “El *Otello*, de Verdi”. *La Correspondencia Musical*, VII, 210, 10-II-1887, p. 3.

¹²⁵ Mecachis: “Celebridades. Verdi”. *La Caricatura*, III, 11-I-1886, p. 6.

¹²⁶ “La música del *Otello*”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 70.

melodía descuella en sus trabajos, y [...] nunca ha llevado su respeto al autor de *Los Nibelungos* al extremo e invertir la respectiva significación del canto y del acompañamiento orquestal, convirtiendo la ópera en una simple melopea, más o menos hábilmente organizada”¹²⁷. Concluida la función del estreno, el Conde de Coello escribe en Milán “Verdi su vida y sus obras”¹²⁸, artículo que acompaña a tres grabados publicados en *La Ilustración Española y Americana* que reproducen la escena de la tempestad del acto primero, Verdi y Boito escuchando la partitura en la “Villa Verdi” en Sant’Agata¹²⁹ (a cinco kilómetros de Busseto) y la casa Desdémona en Venecia¹³⁰. Extractamos algunos párrafos del escrito de Coello:

“Porque el *Otello* de Boito, que suprimiendo el primer acto de la tragedia, el más débil de Shakespeare y no necesario para la acción, que se desenvuelve toda en la isla de Chipre, de que es gobernador, en nombre de la República, el Moro de Venecia, por su factura altamente dramática y adaptada al sistema seguido desde Wagner en *Lohengrin* y *Parsifal*, ha ejercido influencia inmensa en lo que los críticos musicales de Italia, examinando el *Otello*, llaman cuarta manera de Verdi, pues que *Aida* señalaba la tercera, y que consiste en sustituir en parte a la melodía fácil y popular del *Hernani*, aunque no excluida de la actual partición, el estudio meditado y profundo, la instrumentación sobreponiéndose, como en Meyerbeer y Wagner, a la voz de los artistas, prevaleciendo el drama sobre la música, o, como acontece en los trozos más perfectos de los cuatro actos del *Otello*, que todos forman un cuadro, suprimidas las antiguas divisiones convencionales de arias, tercetos y cavatinas, la más perfecta fusión, tentada ya por el autor de *Lohengrin*, de la música y del drama trágico. Yo no sé si el compositor germánico, como el italiano, han tomado esta idea de lo que debió ser el antiguo drama coreado griego. Y tampoco diré si es éste un progreso o un retroceso del arte; pues si las fáciles armonías del *Trovador* llegan a hacerse vulgares, los interminables recitados de la *Tetralogía* de Wagner, como los que más de una vez tienen el actual *Otello*, especialmente en su tercer acto, si entusiasman a los fanáticos por la música llamada DEL PORVENIR, producen una pesadez fatigosa en los que, simples mortales, lo sacrificamos todo a la deliciosa melodía.

Es difícil que yo pinte la expectación de Italia, casi diría de Europa artística, ante la nueva obra de Verdi.

La prueba concluyente está en que no han podido destruir este sentimiento ni las angustias causadas en el pueblo italiano por el desastre del mar Rojo, ni las alarmas reflejadas en todas las Bolsas europeas por la crisis internacional que atraviesa el mundo. Presenció en la Grande Ópera de París el estreno de *La Africana*, en la cual los grandes intérpretes de la obra de Meyerbeer pudieron decir, como Talma, que representaban ante un *parterre*, no ya de reyes, sino de emperadores, pues eran los

¹²⁷ “La música del *Otello*”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 70.

¹²⁸ Conde de Coello: “Verdi. Su vida y sus obras. Primera representación de *Otello* en la Scala de Milán”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 22-II-1887, pp. 123, 126-27 y 130.

¹²⁹ “La quinta Santa Águeda, residencia habitual de Verdi”. *La Ilustración Artística*, VI, 270, 28-II-1887, p. 68.

¹³⁰ “Nuestros Grabados. Estreno del *Otello* de Verdi en la Scala de Milán”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 7, 22-II-1887, pp. 122, 124-5 y 128.

días en que los más potentes soberanos de Europa se asociaban con su presencia a los esplendores del Imperio napoleónico. He visto al mundo musical congregado en el fantástico teatro de Bayreuth para asistir durante cuatro días a las *Tetralogía de los Niebelungen* y al *Parsifal* de Wagner. En las montañas del Tirol bávaro me han conmovido las representaciones que cada década ejecutan del drama de la Pasión actores populares que parecen inspirados por el genio de Alberto Durero. Fui testigo, a los diez y siete años de distancia, de las colosales ovaciones hechas a Víctor Manuel, libertador de Milán, y al emperador Guillermo cuando vino a sellar su amistad con Italia en ese mismo teatro de la Scala; y he recogido en Oriente las impresiones, no extinguidas, de lo que fue la primera representación de *Aida* en la capital de Egipto. Y sin embargo, no he visto nada que se parezca al fanatismo delirante, acaso exagerado a los ojos del extranjero, de los italianos de Milán antes y después de la representación de *Otello*¹³¹.

El 10 de febrero *La Correspondencia Musical* anuncia para finales de mes la reposición de *La Valkiria* en el teatro de la Moneda de Bruselas añadiendo que los belgas son “más afortunados que nosotros”¹³². El 7 de marzo *La España Musical* indica que el teatro de Bruselas prepara las representaciones de *La Valkiria* previstas entre el 26 y el 28 de marzo y cuyo estreno –dice la revista– “tendrá el carácter de una gran solemnidad artística. La ópera será dada en las mismas condiciones en que se dio la primera vez en Bayreuth, cuyo teatro fue hecho bajo los planos y teoría de Wagner. Para esto ha sido necesario bajar el puesto que ocupa la orquesta, de modo que los profesores no serán vistos por el público que ocupa la platea”¹³³. El 17 de marzo *La Correspondencia Musical* indica que la puesta en escena de la partitura wagneriana en Bruselas tiene un éxito satisfactorio y añade: “La obra ha producido extraordinaria sensación y los primeros críticos de Europa, congregados en la Moneda, la han calificado de maravilloso prodigio musical. –Wagner se impone y sigue triunfando en toda línea”¹³⁴. Reproducimos a continuación el artículo publicado en *La Correspondencia Musical* a raíz de las representaciones, en las que intervienen madamoiseselle Litvinne (Brünnhilde), Mlle. Belensi (Fricka) Mme. Martini (Sieglinde), Mr. Engel (Siegmund), Mr. Ségin (Wotan) y Mr. Bourgeois (Hunding) bajo la dirección musical de Franz Wüllner¹³⁵:

¹³¹ Conde de Coello: “Verdi. Su vida y sus obras. Primera representación de *Otello* en la Scala de Milán”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 22-II-1887, p. 127.

¹³² “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 310, 10-II-1887, p. 7.

¹³³ “Teatros”. *La España Musical*, II, 13, 7-III-1887, p. 205.

¹³⁴ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 315, 17-III-1887, p. 7.

¹³⁵ Franz Wüllner: Münster (Westfalia) 28-I-1832; Braunfels (Lahn), 7-IX-1902, director de orquesta que sucede a Hans de Bülow en la Hofoper de Munich, sustituyendo a Hans Richter en el estreno de *El Oro del Rin* (22-9-1869) y *La Valkiria* (26-6-1870) en la capital bávara, como se comenta en otro lugar de esta tesis. Bauer, op. cit, p. 808.

“Decididamente Wagner se impone con irresistible fuerza en todas partes.

Su música sublime se descentraliza y va ensanchando sus dominios, triunfando en todas las naciones donde logra hacer sentir su mágica y arrebatadora elocuencia.

Lo que se ha llamado música del porvenir es ya música del presente, mal que pese a los rancios tradicionalistas, partidarios acérrimos del antiguo régimen.

Prueba bien clara de nuestro aserto es lo ocurrido actualmente con motivo de la representación de la *Walkyria* [sic] en el teatro de la Moneda de Bruselas.

Un éxito inmenso, franco, ruidosísimo que ha repercutido en Francia y que toda la prensa europea se ha complacido en consignar haciendo justicia al portentoso genio del inmortal coloso alemán.

Los principales periódicos políticos de París y todos los profesionales habían enviado redactores a Bruselas para que dieran cuenta del estreno de la *Walkyria*, y no ha habido ni uno solo que haya dejado de ensalzar incondicionalmente las maravillas de la obra, conviniendo todos en que se trata de un verdadero asombro musical que la pluma se niega a describir cual corresponde a la altura del asunto y de las circunstancias.

Un crítico eminente dice, entre otras cosas:

«Me declaro vencido, pues no hay manera de dar cuenta de tanta belleza y tan extraordinaria sublimidad.

El drama y la música son una misma cosa y trasportan al espectador a las esferas de la más elevada y arrebatadora poesía. Subrayadas por aquella música, las palabras se inflaman e iluminan como el verbo mismo del Creador».

No pudiendo describir aquí nosotros los portentos de la obra musical de Wagner, nos limitaremos a dar cuenta del argumento de la ópera, a fin de que se vea una vez más la grandeza de concepción que encierran los asuntos elegidos por el músico poeta para traducirlos después al lenguaje de los sonidos.

Cuatro series, o mejor, un prólogo y tres series constituyen el poema.

El prólogo forma la primera serie, y se titula: *El Oro del Rhin*. Las otras series denominadas la *Tetralogía* tienen por títulos respectivamente: *La Walkyria*; *Siegfrido*, y *El Crepúsculo de los Dioses*. La primera parte de la tetralogía es por tanto la que se ha puesto en escena; mas no podemos resumir su argumento, sin resumir antes el prólogo.

Empapado en la lectura del antiguo poema alemán *Los Nibelungos*, del *Edda*, libro sagrado de los escandinavos, y de las *Sayas* irlandesas, el autor del argumento nos traslada a los tiempos fabulosos en que supone el mundo poblado por tres razas, los Enanos (Nibelungos) [sic] que vivían en las profundidades de la tierra; los Gigantes (Riesen) que ocupaban la superficie del globo, y los Dioses (Goetter) residentes en el cielo.

La codicia del oro alteró la paz en que las tres razas vivían, y la lucha por la adquisición del oro forma el argumento de la obra.

El oro estaba en poder de los Dioses, el primero de los cuales Júpiter u Odin, bajo el nombre de Wotan, confió su custodia a tres ninfas, hijas del Rhin, advirtiéndoles que el tesoro pertenecería a quien con este oro supiese forjar un anillo, maldiciendo el amor y renunciando a él para siempre. El jefe de los Enanos, Alberico, sorprende este secreto, se apodera del oro, y desaparece dejando a las hijas del Rhin sumidas en la desesperación.

Por su parte los Gigantes vivían ocupados en construir para los Dioses el magnífico palacio del Walhalla, obra que les había encomendado Wotan, prometiéndoles en recompensa darles a Freia, Diosa de la juventud. Los dioses no fueron de este parecer, cuando los Gigantes, concluido el palacio, fueron a reclamar la recompensa; Wotan estaba empeñado en cumplir su palabra, y a propuesta de Loge, Dios de la astucia, se convino en que a cambio de la Diosa se

les entregase el tesoro de los Nibelungos. Y al efecto los Dioses bajan al Nibulheim [sic] donde estaba el oro sagrado, pero llegaron tarde; Alberico acaba de robarlo.

Como para los Dioses no sería oculto el paradero de Alberico, éste los recibe haciendo alarde de sus tesoros, y entre ellos un casco mágico que hace invisible al guerrero que los usa. Y en prueba de ello desaparece y se transforma en galápago; nunca tal hubiese hecho, pues Wotan le echó el pie encima, mientras que Loge le ataba y se le llevó al reino de los Dioses. Para recobrar sus libertad, Alberico hace entrega de los tesoros de Nibulheim; Wotan le quita el anillo mágico, y Alberico exclama: «Sea por siempre maldito ese anillo, y dé la muerte a quien lo posea». La maldición no podía alcanzar a los dioses; pero Wotan dio el anillo a los dos gigantes que retenían a Freia hasta que se le entregase el prometido tesoro. Los Dioses recobran la juventud recobrando a Freia; pero los Gigantes se pelean por adquirir el anillo, y véase por donde entra la muerte en el mundo.

Tal es el argumento del prólogo.

La profetisa Edda había predicho a Wotan la caída de los Dioses, y también le reveló que de sus amores con una mortal nacería un héroe destinado a regenerar el mundo. Y realmente Wotan hubo [sic] en una hija de la tierra dos mellizos, Sigelinda [sic] y Sigemundo [sic], casada la primera, y á su despecho, con el cazador Hunding. Sigemundo seguía vida de aventuras; es de advertir que los dos hermanos no se conocían.

La Walkyria empieza en la morada de Hunding, en cuyo centro vegeta un copudo fresno. Wotan se aparece a su hija Sigelinda, y clavando en el árbol una flamante espada le anuncia que será libertada por quien arranque dicha espada. Preséntase un guerrero, jadeante, herido por Hunding: era Sigemundo. Cuídale Sigelinda, y ambos se cuentan sus infortunios, y simpatizan. Llega Hunding, reconoce a su enemigo, le insulta, le provoca para el día siguiente, y se marcha llevándose a Sigelinda. Pero ésta retrocede, e implora a su salvador. Sigemundo arranca la espada, y Sigelinda, reconociendo entonces a su hermano, le ruega que la salve. Parten los dos hermanos, y Hunding sale en su persecución.

En sitio agreste y montañoso pasa el acto segundo. Krika [Fricka] (Juno) la reina de las Diosas desciende de las nubes en un magnífico carro, y montada en su caballo Grane se presenta Brunequilda [sic], la reina de las Walkyrias. Allí celebran consejo los Dioses, y Wotan, cediendo a las instigaciones de su celosa Krika, decide que Sigemundo muera. Manda, pues, a la reina de las Walkyrias que defienda a Hunding; pero en el momento de la lucha Brunequilda, seducida por el joven guerrero, desobedece las órdenes de Wotan, y para con su escudo los ataques de Hunding, quien, sin embargo, logra herir mortalmente al protegido, por haberse presentado enfurecido Wotan, y roto la espada de Sigemundo. Brunequilda se le lleva, más rebelde que nunca a las órdenes de Wotan.

El tercer acto pasa en las peñas de Brunkilstein. Sigelinda desesperada quiere morir allí; pero Brunequilda le manda vivir para el héroe que dará a luz y que ha de regenerar el mundo. Huye Sigelinda, toma el caballo de Brunequilda, y la rota espada de Sigemundo; la Walkyria queda abandonada a la cólera de Wotan. Interceden inútilmente sus hijas las Walkyrias; inexorable Wotan, declara a Brunequilda decaída de su clase, la adormece y la condena a permanecer en el monte, rodeada de las llamas inextinguibles, hasta que vaya a despertarla el héroe, anunciado por Edda.

Estrepitosos aplausos acogieron la escena final, deslumbradora decoración de general incendio que de alto abajo comprende todo el escenario, y al fulgor de las llamas que el viento agita en todas direcciones se añade la mayor viveza de luz que arrojan los fuegos de bengala. Júzguese por aquí de la inteligencia con que se ha dirigido el aparato escénico.

La orquesta numerosa hasta el número de 120 profesores, estaba colocada de suerte que era invisible al público, sistema adoptado de conformidad con la idea que dominaba a Wagner.

Los artistas fueron con justicia llamados al proscenio, y aunque todos se esmeraron en el desempeño de sus papeles, sin embargo madamoiseselle Litvinne en el papel de Brunequilda, Mlle. Belensi en el de Krika y Mme. Martini en el de Sigelinda compitieron con Mr. Engel en el papel de Sigemundo, Mr. Ségin en el de Wotan y Mr. Bourgeois en el de Hunding.

La orquesta fue magistralmente dirigida por el maestro Franz Vüllner [sic].

Las decoraciones debidas al pintor Yank no han costado menos de 50.000 florines.

Repetimos que el triunfo ha sido grande y que, a consecuencia de la representación de la *Walkyria* en Bruselas, la ópera en cuestión seguirá la suerte de *Lohengrin*, y será, por lo tanto, ejecutada en los principales teatros de Europa y América.

No obstante, ¡sabe Dios cuando se pondrá en escena la *Walkyria* en nuestro Real!

Al paso que vamos aún nos quedan muchos años de *Lucías y Trovadores*, de *Traviatas* y de *Luisas Miller* y hasta si se quiere de *Crispinos y Capuletis*¹³⁶.

El 31 de marzo *La Correspondencia Musical* informa que la diva miss Minnie Hank es contratada por el empresario Mapleson para cantar en el Covent Garden de Londres las óperas *Lohengrin*, *La Africana*, *Mignon* y *Carmen*¹³⁷.

El anunciado Museo “Richard Wagner” de Viena abre sus puertas al público el 3 de abril de 1887 y, con tal motivo, *La España Musical* destaca que en él se reúnen “muchos e interesantes libros, escritos y otros objetos pertenecientes al gran maestro”¹³⁸.

Siguiendo a un periódico de París, el 14 de abril *La Correspondencia Musical* recoge las opiniones de varios compositores franceses sobre *Lohengrin* con motivo de su próximo estreno en el teatro Eden bajo la dirección de Lamoureux (3-V-1887); el artículo cita concretamente a Gounod, Leo Delibes, Reyer, Paladilhe, Lalo, Widor y Salvagre e indica que A. Thomas, C. Saint-Saens, M. Chabrier, E. Guiraud, Lecocq y Serpette se abstienen de dar su opinión:

“Un periódico de París ha tenido la ocurrencia de elevar una consulta a los más eminentes compositores franceses, acerca del juicio que les merece el *Lohengrin*, próximo a representarse en aquella capital.

Unos han respondido sin contestar, los otros han contestado categóricamente y otros se han abstenido de intervenir en el asunto.

Gounod se ha mostrado correcto, evasivo y casi dominado por cierta timidez.

No quiere adelantarse al juicio del público y su carta contiene una parte aforística, breve y poco clara.

Leo Delibes se presenta reservado y categórico a un mismo tiempo.

Su frase más impotente es la siguiente:

¹³⁶ “La *Waliyria* en Bruselas”. *La Correspondencia Musical*, VII, 318, 7-IV-1887, pp. 4-5.

¹³⁷ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 317, 31-III-1887, p. 8.

¹³⁸ *La España Musical*, II, 20, 28-IV-1887, p. 317.

«Lo único que se puede asegurar es que me parece algo ridículo que, a pretexto de patriotismo, París sea la única capital del mundo civilizado donde el *Lohengrin* no figure en el repertorio como *El Dominó negro*, *Los hugonotes* o *El barbero de Sevilla*».

M. Reyer se presenta bajo un aspecto inesperado, echándose las de diplomático.

En su carta no se leen más que ditirambos al gran músico alemán, a quien llama «genio poderoso que subyuga sin cegar», afirmando que la obra de Wagner es «inmensa, colosal», «surco luminoso», etc. etc.

En una palabra, el autor de *Sigurd* no se compromete a nada, ni emite más opinión definitiva y categórica.

Paladilhe ha hablado con sencillez y franqueza. Confiesa ante todo lo difícil de su situación en el presente caso, y cree que la tentativa de M. Lamoureux debería haberse realizado desde hace ya muchos años.

Dice sin rebozo que Wagner, a quien llama músico de genio, es un artista de suficiente talla para que deba ser juzgada su obra con una serenidad que permita no hacer caso del hombre y olvidar al galófono.

M. Lalo dice que *Lohengrin* es una obra soberbia y lamenta que París sea la única capital del mundo que no la conozca.

Wagner es un genio, añade, a quién es preciso estudiar y por eso debemos agradecer a M. Lamoureux su valiosa iniciativa.

M. Widor se muestra reticente nebuloso y púdico, sin dar un parecer definitivo.

M. Salvage deja correr a gusto su pluma y dice que admira a Wagner como manipulador musical; expresando luego varias ideas acerca de las diversas escuelas lamentando que Wagner no hubiese permanecido más tiempo en París.

Se han abstenido de dar su opinión Ambrosio Thomas, Camilo Saint-Saëns, Manuel Chabrier, Ernesto Guiraud, Lecocq y Serpette”¹³⁹.

En los días previos al estreno de la ópera de Wagner en París, varios periódicos emprenden una campaña contra *Lohengrin* y Lamoureux, mientras la policía francesa adopta medidas especiales para evitar las manifestaciones antigermánicas que se preparan. Una parte de la prensa acusa M. Gailhard –empresario del Eden Théâtre– de ser antipatriota por no reducir los precios de las entradas, mientras otra parte recuerda que para conocer las partituras de Wagner los franceses tienen que gastar su dinero en las representaciones de Munich, Bayreuth o Bruselas. En los periódicos de París se rumorea la posibilidad de una guerra si Bismarck considera las representaciones de *Lohengrin* en el Eden como una ofensa a Alemania, como destaca el 21 de abril *La Correspondencia Musical* en “El *Lohengrin* en París”, artículo publicado por Roberto de Bonnières en *Le Figaro*:

“En el teatro del Eden de París se va a estrenar el *Lohengrin* de Ricardo Wagner.

Con este motivo, la policía ha adoptado serias medidas a fin de evitar cualquier escándalo que intentara producirse a consecuencia de las manifestaciones antialemanas que se preparan.

¹³⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 319, 14-IV-1887, p. 7.

Si algunos periódicos han empequeñecido el patriotismo entregándose a desahogos infantiles, otros han comprendido que el arte no tiene nada que ver con la política y han abogado elocuentemente por la representación de la portentosa obra del gran compositor alemán.

Entre otros *Le Figaro* se expresa en los siguientes términos por medio de la brillante pluma de Roberto de Bonnières:

«Hasta ahora y antes de tomar posiciones habíamos esperado una sólida argumentación de parte de los que desean que no se ponga en escena el *Lohengrin*.

Los únicos argumentos que han logrado exponer son tan desdichados, tan débiles, tan indignos que nos abstenríamos de contestarlos si no nos obligara a lo contrario un periódico de tanta circulación como el nuestro.

Parecíanos que la anunciada representación, prevista y esperada hace tres meses, no debía tropezar con ningún obstáculo.

Mas, al parecer, estábamos completamente equivocados.

Ante todo, hay que contar con la necedad y la malevolencia de ciertas gentes».

Con efecto, de algunos días a esta parte, varios periódicos han emprendido violentísima campaña contra el *Lohengrin* y M. Lamoureux.

Por diferentes conductos se han hecho circular alarmantes y amenazadoras noticias. Se habla de manifestaciones y de patriotismo, y de la guerra que Bismarck va a declarar inmediatamente a Francia si en el Eden se llegara a inferir una ofensa a Alemania.

Y con seriedad verdaderamente cómica, exclama uno de nuestros colegas:

«Las cosas han llegado al punto de que, de una pequeña cuestión musical, pueden surgir *grandes acontecimientos y complicaciones* para Francia. M. Lamoureux *turbará la paz pública*, pues la música que trata de hacer ejecutar, es peligrosa *para la existencia* de nuestro país. Sólo se le pide que sacrifique sus gustos personales *al interés general y al reposo de sus conciudadanos*».

Cualquiera diría que M. Lamoureux tiene a Francia bajo la cuchilla y se dispone a degollarla sin piedad.

Si tales gritos de alarma fuesen sinceros, serían absurdos.

No hay que declarar por tan poca cosa la patria en peligro y debemos conservar nuestras fuerzas para mejores causas.

El patriotismo no ha de intervenir para nada en el asunto. El patriotismo es un sentimiento más elevado que no ha de comprometerse en una agitación tan pueril y por razones de tan poco peso.

Si se armase un alboroto en el Eden, veríamos quiénes eran los manifestantes.

Sorprenderíamos dar con los nombres de los que tomaron parte en la guerra.

No he de exponer una por una todas las razones artísticas que las gentes de buen sentido tienen para aprobar la representación de que se trata. Me bastará repetir con Leo Delibes, que «es altamente ridículo que con la musa del patriotismo, París sea la única capital del mundo civilizado donde el *Lohengrin* no forme parte del repertorio».

[En] cuanto a Wagner y al wagnerismo, ¿qué mejor que contestar con M. Reyer?

«¿Tocados de wagnerismo? Todos lo estamos en grados diversos; pero todos hemos bebido, bebemos y beberemos en el mismo manantial, debiendo procurar tan sólo no ahogar en él nuestra propia personalidad».

La prodigiosa personalidad de Wagner, influyen de tal modo en la música moderna, que hay ciertas disposiciones de acordes, ciertas formas y ciertos giros de las orquesta que nuestros músicos no habrían abordado ni descubierto jamás, sin la intervención de Wagner.

Por más que se han tapiado las puertas y ventanas y cerrado todas las aberturas, la nueva música se ha infiltrado por todas partes como un perfume enérgico y sutil.

De quince años a esta parte no se respira en Francia más que Wagner, un Wagner atenuado, diluido, transformado y a veces trasfigurado, pero Wagner al fin.

No es esta la oportunidad de probar mis asertos ni de entrar en una discusión que me llevaría demasiado lejos. Pero, ¿cuál es el músico moderno que no deba algo a Wagner, cuál a quien Wagner no ha servido de mucho?

Dejando a un lado este punto, aún admitiendo que, sea cual fuere su influencia, la obra total de Wagner no debe aclimatarse en París; en todo caso no debe ser desconocido en su obra más sencilla y de más fácil comprensión.

Hasta suponiendo que dicha música no debiese gustar –lo cual considero imposible– habría que oírla, a fin de saber por qué no gusta.

¿Cómo declararse en pro o en contra de una ópera que no se conoce?
¿Cómo juzgar sin ver?

Escuchad, ved, y juzgad luego, ya que M. Lamoureux os coloca en buenas condiciones para hacerlo, y ya veréis como ese poema y esa música no tienen nada de malos, que están hechos para producir placer y encanto, y que en efecto agradarán y encantarán a los parisienses.

Y volviendo a nuestro tema principal, me pregunto ahora, ¿por qué los temidos manifestantes no comenzaron su destructora tarea el día en que M. Lamoureux dio un acto entero de *Lohengrin* en sus conciertos, y ha reincidido en medio de los aplausos del público, dándonos este invierno todo el primer acto del *Tristán*?

No eran más que fragmentos –dicen algunos– y ejecutados con traje de sociedad.

¿Y por qué razón esas mismas óperas ejecutadas por completo y con sus correspondientes trajes, han de irritar la susceptibilidad del público parisien?

Mientras M. Lamoureux se ha limitado a organizar conciertos, nadie ha dicho una palabra. Pero pone en escena una ópera y estalla una insurrección. El patriotismo, que dormía el sueño de los justos, despiértase de pronto, se inflama y declara que el país va a ser lanzado a una serie de tristes aventuras.

¡Y todo, porque M. Lavastre ha pintado tres bellísimas decoraciones de estilo medio eral [sic]; porque Elsa llevará traje blanco y porque el Caballero del Cisne lucirá fruncida coraza de plata y banda azul!

Para complacer a los patriotas, ¿no sería conveniente ejecutar el *Fausto*, de Gounod, o el *Werther*, de Goethe, en traje negro?

Ya sé que Goethe ha muerto; pero Wagner también.

Y recuerdo que Wagner ha muerto porque hay gentes que creen que el hombre vive aún y le odian por eso.

En vez de entretenerse en traducir al alemán el nombre de M. Lamoureux, como hacen algunos de nuestros colegas y de encarnizarse contra él, ¿no debería agradecersele, por el contrario, su celo por evitar que llevemos nuestro dinero a Munich, a Bayreuth o a Bruselas?

¿No deberían favorecerse los esfuerzos que hace a su costa de un modo más desinteresado que lo que permiten por regla general las empresas teatrales?

¿No debería tenerse en cuenta que los gastos que ha hecho para montar el *Lohengrin* han favorecido el comercio tanto como el último baile del Hotel de Ville?

Dejando aparte toda cuestión de arte, ¿no es patriótico, por decirlo así, dar trabajo para un objeto tan laudable a tantas gentes que se ven precisadas a ganarse la vida?

¿Qué pensarán de la estúpida campaña que se ha emprendido, los proveedores y artistas que se agitan de tres meses a esta parte alrededor del teatro del Eden?

Si todas esas personas que desean vivir hicieran una manifestación contra los manifestantes, ¿qué razones darían éstos para combatirlas con acierto?

¿No os enviarían noramala con vuestro patriotismo?

¿Qué les contestaríais?

-Perfectamente, dicen algunos, pero los precios son demasiado caros.

¡Demasiado caros! ¿Las localidades del Eden son acaso más caras que la de la Opera?

¿Se ha tachado a M. Gailhard de antipatriota porque no ha bajado los precios en su teatro?

Finalmente, colocándonos en un punto de vista más elevado, ¿no se nos alcanza que la libre concurrencia es altamente provechosa a las artes?

¿No creéis que no hay vida más que donde no hay lucha y expansión, y que en todo, aunque sea en música, la acción, el movimiento y la libertad, hacen más rápido el progreso, la patria más hermosa, el país más grande?

Obrando como obra, M. Lamoureux no sólo se ha puesto al abrigo de toda censura sino que debe ser considerado como un patriota ilustrado y tan esforzado como activo.

M. Lamoureux tendrá en su favor la opinión pública, esa opinión a la que no consentiremos que se extravíe bajo ningún concepto en el caso presente»¹⁴⁰.

El 28 de abril *La Correspondencia Musical* indica que las representaciones de *Lohengrin* en París se aplazan algunos días “por temor a una demostración germánica con motivo de los sucesos ocurridos en la frontera del Este, cuyas soluciones han tomado por fortuna sesgo pacífico”¹⁴¹. Concluido el incidente franco-alemán, *Lohengrin* se estrena en el teatro Eden de París el martes 3 de mayo de 1887¹⁴² con la participación de la soprano Fides Devries (Elsa), el tenor Van-Dick (*Lohengrin*) y Mlle. 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

¹⁴⁰ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 320, 21-IV-1887, pp. 1-2.

¹⁴¹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, p. 7.

¹⁴² “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, pp. 4-5.

–mientras cantan *la Marsellesa* y otras canciones patrióticas– lanzan “¡vivas!” a Francia, al general Boulanger... y “¡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 manifestación. Reproducimos la reseña sobre el estreno de *Lohengrin* publicada por *La Correspondencia Musical* siguiendo los despachos telegráficos enviados por la Agencia Fabra y R., corresponsal telegráfico en París de *La Iberia*:

“Terminado de un modo satisfactorio el incidente franco–alemán, por fin se puso en escena el martes en el Eden Teatro de París el *Lohengrin* de Wagner.

Acerca de la representación sólo podemos comunicar a nuestros lectores las noticias que el telégrafo nos ha transmitido.

He aquí los parte de la Agencia Fabra:

«París 3 (10,26 de la noche. Recibido en la madrugada del 4). –Se está verificando en el Edén Teatro el estreno de la ópera *Lohengrin*.

Un grupo de unas 150 personas estaba formado desde el principio de la noche delante del Teatro del Edén, silbando y gritando ‘Muera Wagner, muera Lamoureux, viva Francia, viva el ejército’.

De cuando en cuando se interrumpían estos gritos y se oía la Marsellesa.

Ahora parece que aumenta la muchedumbre, a pesar de la lluvia que arrecia con frecuencia.

Los silbidos aumentan en la calle, pero en el interior del teatro no ocurre ningún incidente.

M. Lamoureux, los artistas y la música son calurosamente aplaudidos.

La entrada es un lleno, siendo la concurrencia escogidísima.

París 3 (11,40 noche). –Después de las diez la policía mandó despejar las inmediaciones del teatro del Edén.

Tres o cuatro alborotadores fueron presos.

Los manifestantes se dirigieron entonces a la plaza de la Opera francesa, que, como es sabido, se encuentra cerca del Edén, para esperar la salida de los espectadores.

El número de personas agrupadas en aquel sitio no llega a 400, siendo la mayor parte curiosos y muchachos.

En el interior del teatro del Edén se repiten las demostraciones de entusiasmo.

Los partidarios de la música de Wagner aclaman a Lamoureux.

París 4 (10,40 mañana). –Termina la representación de *Lohengrin* en medio de estrepitosos aplausos.

Los coros y la orquesta han estado incomparables.

La interpretación de la obra, excelente.

Todos los artistas y directores fueron llamados a la escena.

A la una terminó la representación.

No ocurre ningún incidente en la calle, despejada por los agentes de orden público.

Una lluvia incesante ha sido causa de que la manifestación popular no haya tomado mayores proporciones.

París 4. –Casi todos los periódicos censuran duramente la manifestación anti-germánica de anoche con motivo del estreno de *Lohengrin*.

Dícese que es absurdo confundir una cuestión de arte con el patriotismo».

Por su parte, el corresponsal telegráfico de *La Iberia*, comunica a este periódico los siguientes detalles:

«París 4 (9,20 m.) –Lo que se temía ha sucedido. Anoche se verificó al fin el estreno de la ópera del maestro alemán Ricardo Wagner, *Lohengrin*, aplazado con motivo del incidente de Mr. Schanaebele para evitar demostraciones que pudieran ser ofensivas a Alemania, dada la irritación de los ánimos.

En el exterior del teatro se produjo un escándalo indescriptible, que llegó a tomar las proporciones de un verdadero motín.

Una multitud inmensa se agrupaba en los alrededores del Eden-Théâtre, siendo impotentes para contenerla los agentes de seguridad, distribuidos por las calles adyacentes.

Mientras duró la representación no cesaron de oírse ni por un momento silbidos, imprecaciones, vivas a Francia, al general Boulanger, mueras a Alemania y al príncipe Bismarck, entonando la muchedumbre al mismo tiempo la *Marsellesa* y otras canciones patrióticas.

Por todas partes se vendían silbatos y hojas impresas, lanzando insultos y denuestos contra Wagner.

A tal punto subió la efervescencia popular, que se arrojaron piedras contra la fachada del edificio, rompiendo muchos cristales y adornos de las puertas y ventanas.

Un temerario que exclamó ¡muera Francia! fue perseguido por la multitud, y lo hubiera pasado muy mal si no se hubiese refugiado en una tienda.

A todo esto caía una lluvia tenaz e incesante, sin que los alborotadores abandonasen el terreno, hasta que se vieron obligados a retirarse porque el aguacero se convirtió en diluvio.

En el interior del teatro todo era entusiasmo; imponiéndose las bellezas de la música de Wagner a todas las cábalas formadas por los enemigos de la escuela.

El público que presenciaba la representación estaba compuesto de todo cuanto más brillante y distinguido encierra París, viéndose mezclados todos los partidos políticos y contándose entre los espectadores al general Mac-Mahón, a Mr. Clemenceau, Rochefort y otros varios hombres políticos.

La ejecución fue notabilísima.

Los coros y la orquesta hicieron prodigios, especialmente en el coro dialogado que precede al acto primero, en la llegada del cisne y en la grandiosa escena del despertar delante del castillo.

He asistido a varios ensayos y al general, así como al estreno, y puedo asegurar que la representación ha excedido a todo cuanto aquellas pruebas me hacían esperar.

Mad. Fides Devries fue sumamente aplaudida, así como Mr. Van-Dick, en su papel de Lohengrin, y Mlle. Duvivier en la parte de Ortruda.

El dúo de las dos mujeres del segundo acto fue aplaudidísimo.

La obra estaba puesta en escena con lujo deslumbrador, y el director del teatro, Mr. Lamoureux, recibió ardientes felicitaciones.

La representación terminó a la una de la madrugada.

A la salida del teatro no ha ocurrido ningún incidente notable. La calle había sido despejada después de las diez de la noche por los agentes de orden público, que prendieron a cuatro o cinco alborotadores.

Los manifestantes se retiraron a la plaza del gran teatro de la Ópera, donde la lluvia se encargó de dispersarlos. -R»¹⁴³.

¹⁴³ “El *Lohengrin* en París”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, pp. 4-5.

Recogemos ahora las noticias remitidas el 4 de mayo por el corresponsal de *El Imparcial* sobre las representaciones de *Lohengrin* en París, en las que considera probable la suspensión de las funciones programadas “con objeto de evitar manifestaciones que en los actuales momentos harían más difíciles las relaciones con Alemania”:

“París 4 (9,48 mañana). A la una de la madrugada terminó en el teatro Eden la representación de la ópera de Wagner *Lohengrin*.

Como se temía que los exaltados hicieran alguna manifestación contra Alemania, la policía tomó anticipadamente medidas enérgicas a fin de reprimir con rapidez cualquier desorden.

Antes de comenzar la representación, un grupo de doscientas personas que después se hizo más numerosos, se situó delante del teatro dando mueras a Wagner y a Lamoureux y vitoreando a Francia y al ejército francés.

Como el grupo iba engrosando por momentos, a eso de las diez la policía hizo despejar las inmediaciones del teatro.

Entonces los manifestantes, en número de unos seiscientos, se dirigieron a la plaza de la Ópera para esperar la salida del público.

La multitud se componía en su mayor parte de curiosos y muchachos.

La policía detuvo a cuatro o cinco de éstos cuando cantaban la *Marsellesa* frente del teatro.

En el interior del Eden no se advirtió nada de lo que pasaba fuera.

Lohengrin ha sido muy bien recibido por los espectadores, que llenaban el teatro del Eden.

Los artistas y los directores han sido llamados a la escena entre ruidosos aplausos.

Los honores de la fiesta han sido par la orquesta y los coros, que han estado verdaderamente admirables.

Durante toda la noche no ha cesado de llover copiosamente. Algunos atribuyen a esto el que la manifestación popular, que ha carecido de importancia, no tomara mayores proporciones.

La prensa avanzada procura sacar partido de la insignificante manifestación hecha contra *Lohengrin* para atacar rudamente la imprevisión a Mr. Goblet.

La Revanche se expresa en un tono que revela exageración e intransigencia incalificables.

Su lenguaje tiende a exacerbar los odios amenazando con una temerosa protesta en el caso de que llegara a repetirse el *Lohengrin*.

Es probable que, con objeto de evitar manifestaciones que en los actuales momentos harían más difícil las relaciones con Alemania, se prohíban las sucesivas representaciones de la ópera de Wagner”¹⁴⁴.

El corresponsal de *El Imparcial* envía un nuevo telegrama desde París en la tarde del 4 de mayo que dice así:

“La mayor parte de los periódicos censura con mucha dureza a los que anoche quisieron hacer manifestaciones antigermánicas con motivo de la representación de *Lohengrin*.

Mañana se verificará la segunda representación de la ópera de Wagner.

Con objeto de evitar la reproducción de escenas análogas a las de anoche, la policía adoptará grandes precauciones, disponiéndose a reprimir en el acto cualquier

¹⁴⁴ M.: “La representación del *Lohengrin* en París”. *El Imparcial*, 5-V-1887.

manifestación antigermánica. A pesar de la energía desplegada por las autoridades en contra de los manifestantes, algunos periódicos temen que Alemania pida explicaciones con motivo de los últimos sucesos”¹⁴⁵.

El 5 de mayo continúan las manifestaciones en París y por esta razón Lamoureux decide suspender definitivamente la segunda y siguientes funciones de *Lohengrin* según informa desde París el corresponsal de *El Imparcial*:

“París 5 (9, 55 noche). El empresario del teatro del Eden, Mr. Lamoureux, ha acordado suspender definitivamente las representaciones de la ópera *Lohengrin*, para no dar pretexto a que se repitan las manifestaciones antigermánicas de los últimos días.

El gobierno, por su parte, ha adoptado severas medidas de precaución, mostrándose dispuesto a no tolerar ningún acto que propenda a hacer más tirantes las relaciones entre Francia y Alemania.

La Revancha, que publicó varios artículos excitando al pueblo para que hiciera manifestaciones antigermánicas, ha sido llevado a los tribunales.

En los alrededores del teatro del Eden continúan vociferando las tubas, compuestas casi exclusivamente de chiquillos y de estudiantes.

A veces prorrumpen en gritos de ¡Viva Francia y muera Alemania!

Los agentes de policía dispersan a los manifestantes. Estos no hacen resistencia; pero al poco tiempo vuelven a agruparse en frente del teatro, donde prosiguen sus manifestaciones”¹⁴⁶.

El 7 de junio *La España Musical* anuncia la representación “dentro de pocos días” de *El holandés errante* en Estados Unidos con la participación de Roberto Stagno¹⁴⁷. El mismo día y la misma publicación indica que Marcella Sembrich firma contrato con la empresa del teatro de la Moneda de Bruselas para la temporada de invierno próximo en la que cantará por primera vez la parte de Elsa de *Lohengrin*¹⁴⁸.

El 16 de junio *La Correspondencia Musical* informa que un empresario americano encarga al pintor Beckmann de Dusseldorf, un cuadro que presente a Wagner en su despacho de Bayreuth explicando a Cosima, Liszt y Hans von Wolzogen la partitura de *Parsifal*. “El empresario en cuestión –dice la revista– recorrerá el mundo exponiendo este lienzo, tanto más interesante cuanto que la habitación ocupada en Bayreuth por el autor del *Tannhäuser*, se halla cerrada desde su muerte, sin que a nadie se la permita visitar el santuario del célebre maestro alemán”¹⁴⁹. El 30 de junio la misma publicación anuncia que el teatro de la Moneda de Bruselas prepara para la temporada del próximo invierno *Siegfried* y otra parte de la *Tetralogía* de Wagner¹⁵⁰.

¹⁴⁵ M.: “La representación del *Lohengrin* en París”. *El Imparcial*, 5-V-1887.

¹⁴⁶ M.: “*Lohengrin*. Manifestaciones en París”. *El Imparcial*, 6-V-1887.

¹⁴⁷ “Teatros”. *La España Musical*, II, 25, 7-VI-1887, p. 397.

¹⁴⁸ “Teatros”. *La España Musical*, II, 25, 7-VI-1887, pp. 397-8.

¹⁴⁹ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, p. 6.

¹⁵⁰ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, VII, 330, 30-VI-1887, p. 7.

1888

En carta fechada en París en marzo de 1888 dirigida a Pedrell, Manuel Giró reseña la primera representación de la ópera *Jocelyn* de Godard en el teatro de la Moneda de Bruselas; dice Giró: “Según la prensa de París el éxito fue completo; no ocultando por eso que se trataba de salvar una ópera de un compositor francés, pues se temía que una cábala de Wagneristas, alemanes, en parte, hicieran demostraciones poco favorables a la obra y a sus autores. –El que no tenga idea de lo que es patriotismo que se venga por aquí, si tiene necesidad de ganarse la vida, no ha de faltar muy pronto quien le ponga al corriente en muy pocas lecciones y de balde”¹⁵¹.

Siguiendo noticias publicadas en Munich, el 15 de marzo la prensa reseña los ensayos de *Las Hadas*¹⁵², realizados en el teatro de la capital bávara. Para la representación de esta partitura recientemente redescubierta¹⁵³, la empresa del teatro –dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “ha hecho gastos de consideración para presentarla con toda propiedad. Las decoraciones solamente, encargadas a notables artistas de Viena, costarán más de 75 mil francos. –La ópera indicada, *Las Hadas*, la primera que escribió Wagner, no ha sido representada jamás”¹⁵⁴.

El 15 de abril la prensa anuncia la próxima celebración de un festival organizado por la *Asociación Universal de Músicos Alemanes* en el que se prevé la interpretación del *Faust* de Liszt, *Harold en Italia* de Berlioz, la *Misa Solemne* de Beethoven y la *Kaisermarsch* de Wagner¹⁵⁵.

El 30 de mayo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* informa sobre la fusión de las casas editoriales Ricordi y Lucca de Milán, ésta propietaria de las óperas de Wagner en Italia. En la fusión, Ricordi –dirigida por una especie de protectorado de accionistas

¹⁵¹ Giró, Manuel: “Extranjero. Correspondencia de París”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 5, 30-III-1888, p. 38.

¹⁵² *Die Feen*, WWV 32. gran ópera romántica en tres actos.

¹⁵³ F[elipe] P[edrell]: “Quincena Musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 5 30-III-1888, p. 34.

¹⁵⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 4, 15-III-1888, p. 31.

¹⁵⁵ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 6, 15-IV-1888, p. 48.

al frente del cual se halla el empresario de productos farmacéuticos Erba— aporta un capital de dos millones y Giuseppina Lucca más de un millón de francos¹⁵⁶.

El 3 de junio de 1888 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 principales¹⁵⁷. En la Exposición Musical celebrada en la ciudad italiana se instala una sala dedicada a Rossini, otra a Donizetti y una tercera en la que —dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*— “se han agrupado los recuerdos de Bellini, que se ve con pena son muy pocos, de Spontini (un traje de corte, un bello retrato, una taza de Sévres en la cual tomaba todos los días su chocolate), de Tartini (su violín, distintos retratos, su mascarilla en cera), de Wagner (una sortija, una pluma, dos mechones de cabello), de Paganini, (entre otros un manuscrito que ostenta esta inscripción: *Menuets en forme de vase pour violon avec accompagnement de guitarrre, alto et violoncelle, dédiés au brave ragazzino Camillo Sivori, par Paganini*)”¹⁵⁸. El estreno de *Tristán e Isolda* en el teatro Comunal de Bolonia es comentado por Pedrell¹⁵⁹ en un artículo recogido en otro lugar de esta tesis.

Según recoge la prensa el 15 de junio, la *Musik und Kunst Zeitung* de Leipzig denuncia a la dirección del teatro de Trieste por la introducción —dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*— “de algunas variantes intempestivas en las representaciones de *Lohengrin*. Uno de los más fuertes cargos consiste en haber intercalado el dúo de *Los Hugonotes* en el tercer acto de la obra de Wagner. Según se ve en Trieste... las cuecen a calderadas”¹⁶⁰.

El 29 de junio de 1888 se estrena en el Teatro Real de Munich *Las Hadas*¹⁶¹ bajo la dirección general de Franz Fisher¹⁶² y la intervención de Kaspar Bausewein, Viktori Blank, Lili Dressler, Emilie Herzog, Max Mikorey, Max Schlosser, Margarethe y Pauline Sigler y Adrienne Weitz¹⁶³, estreno programado dentro de los actos conmemorativos organizados para el centenario del nacimiento de Luis I de Baviera.

¹⁵⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 9, 30-V-1888, p. 70.

¹⁵⁷ “Extranjero. Bologne (Italia)”. *La España Artística*, I, 2, 15-VI-1888, p. 3.

¹⁵⁸ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 11, 30-VI-1888, p. 86.

¹⁵⁹ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 12, 15-VII-1888, p. 90.

¹⁶⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 10, 15-VI-1888, p. 78.

¹⁶¹ *Die Feen*, WWV 32. gran ópera romántica en tres actos.

¹⁶² Richard Strauss (dirección musical), Karl Brulliot (dirección artística), Anton Brioschi y Hermann Burghart (escenografía), Joseph Flüggen (vestuario).

¹⁶³ Bauer, op. cit, p. 286.

Wagner explica en su *Esbozo Autobiográfico*¹⁶⁴ que Beethoven y Weber le sirven de modelos para la composición de esta ópera¹⁶⁵; *Las Hadas* –dice *El Imparcial*– “por el género y corte musical no parece de Wagner, sino más bien de Beethoven o de Weber”¹⁶⁶; el periódico añade que el mundo artístico espera con ansiedad el estreno de esta partitura de juventud e indica que según opinión de varios maestros compositores *Las Hadas* “ha de alcanzar éxito más brillante que *Rienzi*”¹⁶⁷. Recogemos las impresiones de Harry Moltan sobre el estreno de la ópera dirigida por Richard Strauss en carta fechada en Munich el 12 de julio de 1888:

“Durante esta época, los teatros de Munich no han trabajado para el público que de costumbre suele favorecerlos.

Las tres exposiciones que actualmente se celebran en esta populosa ciudad, han atraído a ella tan considerable número de extranjeros, que Munich presenta el aspecto de una capital internacional.

Los teatros se ven invadidos por una multitud compuesta de personas de todas nacionalidades, y los directores de escena se creen en el deber de exhibir lo mejor de su repertorio, presentando las creaciones más perfectas de los genios del arte, lo mismo en el género lírico como en el dramático.

Se eligieron por tanto las obras que mayor importancia han dado a los teatros de Munich, que constituyen gallarda muestra de lo mucho que han hecho y de lo que todavía pueden hacer.

Munich es decidida protectora de la música de Wagner; se podría llamar adoptando un giro francés, el *Delphy de Wagner*.

El culto de su música no ha encontrado templo más digno, asilo más seguro que en Munich. Berlín, con ser la capital, y a pesar de sus veintidós teatros, no ha conseguido vencer a Munich en este terreno, ni jamás pudo lograr ofrecer al público una representación de *Nibelungen* digna de la obra y de su autor.

En cambio Munich tiene la satisfacción de haber representado de una manera perfecta y siempre con lujo todas las óperas de Wagner, excepto *Parsifal*, que tarde o temprano vendrá a formar parte del repertorio de nuestros teatros.

Aunque la música de este maestro –llamada con alguna razón la «música del porvenir»– (*Zukunftsmusik*) no ha tomado aún carta de naturaleza en España, no dudo que será de algún interés para los lectores de *La España Artística* y para los amantes del arte lírico en general, la noticia de una obra hasta ahora desconocida en el catálogo de las grandes concepciones de Wagner.

Anterior a *Rienzi* no conocíamos ninguna, aunque varios biógrafos ya han dicho que Wagner empezó a escribir antes de los veinte años.

Y esto es cierto.

Antes que *Rienzi* escribió *Las Hadas* y *La defensa de amor* [sic].

¹⁶⁴ *Autobiographische Skizze*, primeros apuntes autobiográficos de Wagner, realizados para la revista *Zeitung für die elegante Welt*, editada por Heinrich Laube. A lo largo de dos entregas Wagner escribe el 1 y el 8 de febrero de 1843 sobre su vida hasta 1842. El escrito se encuentra en: GSD, Vol, 1, p. 5-24; también en el primer vol. de *Sämliche Briefe*, p. 93.

¹⁶⁵ Véase 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. 95.

¹⁶⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-VII-1888.

¹⁶⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-VII-1888.

Respecto a la primera, cuyo libreto escribió él mismo, dice en sus *Memorias*: «Yo pasé todo el año 1833 en la casa de mi hermano que vivía en Würzburg; durante estos doce meses compuse la música de una ópera romántica, de la cual también escribí el libreto. Beethoven y Weber fueron mis inspiradores y maestros. Terminada la obra, se la presenté al director del teatro de Leipzig; fue admitida, pero la representación no llegaba nunca».

Algunos años después, Wagner empezó a recorrer el camino que andando el tiempo había de conducirle a ser el creador de una escuela que muchos tratan de revolucionaria.

Wagner llegó a crear los *Nibelungen*, y su *Parsifal* grandioso; y puede comprenderse que después de haber llegado a esta altura, no tenía gran interés en que el mundo conociera una obra de su juventud, que, como *Las Hadas*, no tenía la **tendencia modernista** que él sentía y que inspiró sus obras posteriores.

El maestro envió la obra a su protector el rey Luis I de Baviera cuyo fin, tan funesto como romántico todos conocemos.

Con la muerte del rey, la obra durmió largo tiempo el sueño del olvido en el archivo, hasta que fue encontrada por casualidad.

En un principio se quiso dar a conocer enseguida del público alemán; pero los amigos y partidarios de Wagner no querían que la posteridad conociese una obra que manifestaba diversas tendencias de las que hasta entonces había seguido el Apóstol de la moderna escuela.

Porque ya he dicho antes que en *Las Hadas*, Wagner eligió por modelo a **Weber**.

La obra se ha dado ahora a conocer sin duda porque creyeron, como yo creo, que una vez muerto Wagner, ningún peligro había en representar su primera producción, y mucho más cuando ella no aminora en nada la gloria del ilustre maestro.

El libreto es bien sencillo y carece de situaciones de interés.

El príncipe **Arindal** se ha enamorado perdidamente de una hada inmortal. Para ser amado por ella es preciso que el encantamiento se deshaga.

El príncipe está dispuesto a hacer todo género de sacrificios; y a la vuelta de una porción de heroicidades, se dirige al imperio de las hadas, combate con los monstruos infernales y alcanza, por último, la mano de su adorada.

He aquí todo.

La música, en cambio, es toda ella magnífica. Tiene números de primer orden y páginas notables de instrumentación.

En su estreno los aplausos no se interrumpían; fue un éxito verdaderamente grande y espontáneo.

Los más distinguidos críticos aplaudieron sin reserva.

El Director del teatro de Praga, ha adquirido el derecho de representación, y según mis noticias el editor Sonzogno, de Milán, ultimó un contrato para obtener la propiedad exclusiva.

Una gran parte del éxito, se debe sin duda al lujo con que ha sido presentada en decorado y trajes, y al esmero puesto en el desempeño.

Las decoraciones son grandiosas; creímos presenciar un cuento en acción de *Las mil y una noches*.

La representación de *Las Hadas* honra mucho a nuestro teatro, a la empresa y a los artistas de la Compañía¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania. *Las Hadas*, ópera romántica de Ricardo Wagner”. *La España Artística*, I, 7, 25-VII-1888, p. 3.

El éxito de público en las representaciones de Munich hacen que *Las Hadas* se interprete 25 ocasiones esta temporada¹⁶⁹ y, en este sentido, Harry Moltan opina que es una ópera que permanecerá en el repertorio cuando se llevan realizadas 16 funciones, según indica en carta fechada en la capital bávara el 19 de agosto de 1888 en la que reseña los actos conmemorativos celebrados para el centenario de Luis I:

“Estamos en pleno ardor canicular.

Durante los últimos veranos, el público al llegar el calor, se envolvía, por decirlo así, en su sueño de indiferencia y apatía que dejaba desiertos los teatros.

Por el contrario, el verano actual ha sido una verdadera excepción. Las salas de espectáculos se ven completamente llenas.

Un crecido número de extranjeros ha sustituido al público de esta ciudad, de tal manera, que Munich parece una población fundada exclusivamente para los *touristes*.

A realizar este milagro han contribuido las tres espléndidas exposiciones que se celebran aquí en la actualidad, y las fiestas organizadas para conmemorar el centenario del rey Luis I.

Estas fiestas han sobrepujado a todo lo que hasta hoy se había visto. Y no puede tachárseme de exceso de patriotismo, porque todos los periódicos del mundo han hablado de ellas diciendo que Munich ha presentado verdaderas maravillas de arte.

No es de extrañar, pues, que los teatros se apresuren y aprovechen tan magnífica ocasión, para demostrar a los extranjeros que los visitan, lo que ellos son capaces de hacer.

Las Hadas, ópera de Wagner, de la que hablé en mi crónica anterior; *Urvasi*, una novedad (!) que tiene de existencia la friolera de dos mil años; el *Otello*, de Verdi, y algunas óperas de Wagner, como *Tannhäuser*, *Vascello fantasma* y otras, han sido las encargadas de atraer al público a los teatros.

La 16 representación de *Las Hadas*, se verificó en presencia de una multitud entusiasta que no cesó de aplaudir en toda la noche.

El éxito, cada vez más creciente de esta obra, me permite afirmar, sin temor a equivocarme, que entrará de lleno en el repertorio”¹⁷⁰.

El 30 de julio la prensa anuncia la publicación del opúsculo *Lohengrin á Florence* de Georges Nouffard¹⁷¹, autor que –dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “convencido admirador de Wagner, publicó años atrás el primer volumen de una obra importante escrita con gran tino e imparcialidad titulada: *Richard Wagner d’après lui-même*, que es de sentir no haya continuado, porque hay en las páginas del primer volumen sinceridad y nobleza de miras”¹⁷².

¹⁶⁹ Bauer, op. cit, p. 286.

¹⁷⁰ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 11, 23-VIII-1888, p. 3.

¹⁷¹ NOUFFARD, Georges: *Lohengrin á Florence*. París: Fischbacher, 1888.

¹⁷² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 13, 30-VII-1888, p. 103.

En carta fechada en Munich el 4 de noviembre, Harry Moltan¹⁷³ informa sobre la actividad artística de la capital Bávara concluida la temporada de verano, en la que aproximadamente un millón de personas visitan las exposiciones allí realizadas con motivo del centenario de Luis I. El teatro de la Corte cierra la temporada –dice Moltan– “con una magnífica representación de la grandiosa obra de Wagner *Los Niebelungen*” y en el mismo teatro se interpreta el 1 de noviembre la *Misa Solemne* de Beethoven, cuya última audición –dice– “se dio en 1880 en presencia de Wagner”. El teatro de la Comedia de Munich ofrece entonces 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”¹⁷⁴.

1889

El 8 de enero *La España Artística* reseña el estreno de *Richilde* en el teatro de la Moneda de Bruselas. *Richilde* es una ópera en cuatro actos y diez cuadros del compositor francés Emilio Mathieu que a semejanza de Wagner y Berlioz –dice la revista– “ha escrito el libreto de su obra, es decir, que él se lo ha hecho todo”¹⁷⁵.

En carta fechada el 14 de enero en Munich, Harry Moltan resume la temporada de ópera en la capital bávara donde se dan 166 representaciones de ópera de las cuales 65 corresponden a partituras de Wagner. Dice Moltan:

“Terminó el año 1888 y con el la estación teatral. Ninguna ocasión como la presente para dirigir una mirada retrospectiva sobre la última temporada artística.

Nuestros tres principales teatros han hecho espléndidas campañas, cuyos resultados financieros fueron más beneficiosos que en años anteriores. Y es digno de aplauso el que las empresas respectivas no hayan tenido que acudir –como en otros países– a medios que estragan y pervierten el gusto del público. Antes al contrario, nuestras primeras escenas no se han separado lo más mínimo de los altos fines artísticos que deben ser el ideal de los buenos directores.

La Gran Ópera de Munich es considerada como modelo en todo el imperio alemán. No tiene desde luego el inmenso repertorio de otros teatros de este género; pero no deja de representar con lujo y esmero cuantas obras de verdadera importancia –por su mérito o por la influencia que puedan ejercer en la historia de la música– se dan a conocer. En los teatros de la Corte se han dado 422 representaciones (119 en el pequeño y 273 en el principal).

¹⁷³ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 21, 8-XI-1888, p. 5.

¹⁷⁴ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, I, 21, 8-XI-1888, p. 5.

¹⁷⁵ “Noticias del Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, II, 29, 8-I-1889, p. 4.

En este número se cuentan 166 óperas, 133 dramas, 141 comedias y 8 bailes de gran espectáculos.

El nombre de Wagner va unido a la historia de nuestra Ópera. Ya he dicho varias veces a los lectores de *La España Artística*, que aquí se rinde culto ferviente al ilustre compositor que durante tantos años dirigió nuestro primer teatro lírico.

El monarca fue digno Mecenas del insigne autor de *Lohengrin*, y nosotros nos alimentamos aún con los recuerdos de pasadas glorias.

Durante el año 1888 se han dado en Munich 65 representaciones de óperas de Wagner. A pesar de esto, Wagner no ha tenido la exclusiva en nuestro teatro, puesto que también se han montado novedades de importancia como el *Otello*, de Verdi, el *Fausto*, de Zollner, *Los tres Pintos*, de Weber y la resurrección de algunas obras del antiguo repertorio, como *Jessonda*, de Spohr, *Iphigenie in Tauris*, de Gluck, y la *Lucia* de Donizetti, que dormían el sueño del olvido desde hacía cerca de un siglo.

Además la Ópera nos ha dado –como es justo– varias producciones de músicos alemanes, por ejemplo, Weber (16), Mozart once y otros.

Entre los músicos extranjeros se ha llevado la palma Verdi, de cuyas obras se han dado 20 representaciones.

De los compositores franceses, ha sido el favorito Bizet, cuya *Carmen* ha obtenido un verdadero triunfo. También ha sido lisonjeado por el éxito Leo Delibes¹⁷⁶.

El 27 de enero la *Ilustración Musical Hispano-Americana* anuncia la publicación de *El caso de Wagner, un problema musical* (Leipzig, Naumann), “especie de folleto –dice la revista– escrito por un antiwagneriano”¹⁷⁷: Friederich Nietzsche. Según una estadística publicada en el mismo número de la revista, entre el 1 de agosto y el 31 de diciembre de 1888, es decir en 153 días, el teatro Imperial de Viena da 132 representaciones de ópera con 51 partituras de 28 autores distintos; de Wagner 25 representaciones con 10 óperas; de Verdi 19 con 2; de Lortzing 10 con 3; de Nessler 8 con 1; de Meyerbeer 7 con 2; de Gounod 6 con 3; de Flotow y Goldmark 5 con 2; de Nicolai 5 con 1; de Bizet y Gluck 3 con 4; de Marschner y Mozart 4 con 2; de Kreutzer y Thomas 3 con 2; de Brüll 3 con 1; de Cherubini 2 con 1; de Auber 2 con 2; de Beethoven, Rossini, Massenet, Grisar, Goetz, Weber y Halevy 1. Durante la misma temporada se dan en la Opera de París 82 representaciones con 13 ópera de 10 autores: de Meyerbeer 29 representaciones con 4 óperas; de Gounod 21 con 2, de Verdi 9 con 2; de Halevy 7 con 1; de Rossini 6 con 1; de Massenet 3 con 1; de Donizetti 3 con 1; de Thomas 2 con 1; de Reyer y Paladihe 1¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Moltan, H.: “Extranjero. Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, II, 31, 23-I-1889, p. 3.

¹⁷⁷ “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 15.

¹⁷⁸ “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 15.

El mismo día, la publicación dirigida por Pedrell anuncia que la empresa del teatro Argentina de Roma inaugura el programa de espectáculos de la estación de carnaval y cuaresma, en la que se prevé la representación de los bailes *Sorgente e Teodora* y las óperas *Gioconda*, *Ballo in maschera*, *Vespri*, *Norma Dinorah*, *Lohengrin*, *Ugonotti*, *Traviata*, *Lucia* y *La Valkiria* con una compañía en la que figuran Teodorini, Meyer, Torresella, Mantelli, Boriani, De Spanty, Sembrich, Marconi, Durot, Bertini, Cotogni, Beltrami, Blanchart, Caruson, Boudouresque, Marcassa y Mariani¹⁷⁹. El teatro Argentina 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, como en los días en que la Scala de Milán y la Argentina de Roma, obteniendo las primicias de muchas de las obras inmortales de *Los Purianos*, de *Norma*, del *Barbero de Sevilla*, y de muchas de las obras inmortales de Donizetti y Verdi, daban el tono a todas las escenas líricas del mundo”. “Ahora –continúa– 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 al genio de Wagner”¹⁸⁰. De los 70 teatros italianos, 33 eligen óperas de autores nacionales para inaugurar la temporada de Carnaval de 1889 y el resto, 37, autores extranjeros; Verdi, seguido de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer y Wagner, es el autor preferido para inaugurar la estación “lo cual no quiere decir –dice el Conde de Coello– que la música alemana no esté en gran auge, como lo merecen las particiones de los grandes maestros. En Turín el *Tannhäuser* ha obtenido un triunfo tan grande como el *Lohengrin* en Bolonia y Parma y las dos escenas líricas de Roma se han disputado *Los Hugonotes*”¹⁸¹.

A finales de enero la prensa musical anuncia la actuación de una compañía alemana en San Petersburgo durante la próxima cuaresma para representar todas las óperas de Wagner¹⁸² y, el 10 de febrero, prevé la inauguración de un Teatro Ricardo Wagner bajo la dirección de Angelo Neumann en la ciudad rusa con una compañía en la que

¹⁷⁹ “Boletín Musical de la Quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 16.

¹⁸⁰ 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.

¹⁸¹ 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, pp. 147-8.

¹⁸² “Boletín Musical de la Quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 16.

participan los coros y la orquesta de la Ópera Imperial rusa y solistas contratados en Alemania por el mismo Neumann¹⁸³.

El 23 de febrero *La España Artística* reseña el estreno de *El oro del Rin* en el teatro de la Ópera de Pesti; el prólogo de la *Tetralogía* se estrena con éxito a pesar de que en el transcurso de la representación se produce un incendio que relata la revista:

“Hace pocos días se representó por primera vez en el teatro de la Ópera de Pesti el *Rheingold* (Oro del Rhin) de Wagner.

A primera hora se llenó por completo el teatro, y faltaban pocos minutos para las siete (las funciones empiezan muy temprano en los teatros alemanes y húngaros), cuando se vieron brotar grandes llamaradas de la concha del apuntador. Gritos, desmayos y carreras fueron la primera consecuencia del accidente; las últimas galerías quedaron instantáneamente casi vacías. Mas una parte del público conservó la serenidad, que logró imponer a los demás a las voces de «¡No moverse! ¡Quietos! ¡No es nada!»

Realmente, poco a poco fueron ocupando otra vez sus asientos los espectadores que habían huido; apareciendo los bomberos en escena, empezaron a extinguir el fuego, mientras otros trabajaban desde el foso.

Las mangas proyectaban el agua hacia el agujero de la concha, y más de una vez salpicaron a los espectadores de las butacas, que al igual de los de las demás localidades, presenciaban impertérritos los trabajos de los bomberos.

Circunscrito el fuego a la concha, y asegurada la extinción a los tres cuartos de hora, prosiguió la representación de la ópera, que obtuvo espléndido éxito.

Parece que el fuego empezó en la partitura del apuntador.

Tal ejemplo de serenidad es digno de ser recordado, porque no hay duda que son contadísimos los casos en que el fuego no deja tiempo de ponerse en salvo al público de un teatro.

Evitado el pánico, se puede desocupar el local con ordenada rapidez, si el incendio es ya considerable, o permanecer en el teatro si no es muy importante.

Es evidente que para el número de víctimas no tiene gran significación la importancia del incendio, pues una gasa que arda es suficiente para infundir el pánico, causante de las desgracias; los alocados espectadores de un teatro en que se prende fuego¹⁸⁴ se cuidan ellos mismo de cerrar las salidas, pocas o muchas de la sala, y esto está comprobado en la mayor parte de las catástrofes acaecidas en los teatros¹⁸⁵.

En carta fechada en Roma el 25 de febrero el Conde de Coello reseña la temporada de 1889 en Italia. Esta temporada Génova prepara la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América y el Municipio de la ciudad italiana encarga a Alberto

¹⁸³ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, p. 24.

¹⁸⁴ Desde el 1 de abril de 1887 hasta el 1 de abril de 1888 se producen 37 incendios en locales, 39 en teatros, 3 en circos y 2 en salas de conciertos. El fuego se sofoca en 12 teatros quedando destruidos los otros 25; el número de víctimas causadas se eleva a 1.395 personas de las cuales 629 resultan muertas y 766 heridas. “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, p. 23.

¹⁸⁵ “Fuego en un estreno”. *La España Artística*, II, 35, 23-II-1889, p. 4.

Franchetti¹⁸⁶, joven compositor casado con “la señorita Rothschild de Viena”¹⁸⁷ e hijo de un millonario italiano, la composición de una ópera sobre Cristóbal Colón¹⁸⁸. El encargo se produce a raíz del éxito obtenido por la primera ópera de Franchetti, *Asrael*, estrenada en el teatro de Reggio y puesta en escena en los teatros Carlo Felice de Génova y Scala de Milán. La favorable acogida de *Asrael* –dice el Conde de Coello– “se debe principalmente al mérito de la partitura, en que la parte sinfónica, de un poder extraordinario, se encuentra admirablemente tratada, reconociéndose en la orquestación en un magnífico *terceto* del acto segundo entre Asrael, Nefta su amante, y Lidoria, principales personajes del drama, como en los coros, de los cuales el de los ángeles en el cielo recuerda las melodías celestes del *Parsifal*, cuando los caballeros consagrados a guardar la copa conteniendo la sangre del Redentor celebran el Jueves Santo en el templo; revelan un talento nutrido en el estudio de la gran música alemana, pero que no ha sacrificado a Wagner la divina melodía itálica. –Y no se debe, ciertamente, tampoco el éxito de *Asrael*, a la belleza de un poema tan lindo como el de *Fausto* o tan conmovedor como los de *Lohengrin* o *Parsifal* o *Puritanos*, dado que el libreto es en muchas de sus partes debilísimo. –Lo condensaré en breves frases, diciendo que Asrael es un ángel caído, pero para quien Dios no ha querido cerrar herméticamente las puertas del cielo. Habiendo amado cuando estaba en la tierra a la bella Nefta, obtiene del genio del mal el permiso de pasar un año entre los mortales, a condición de que volverá al infierno, llevando entre sus alas un alma destinada al cielo. No le sucede en la tierra ni el esplendor de un matrimonio con la heredera primogénita del Rey de Brabante, menos feliz que la Edda del *Lohengrin*, ni le apartan de su pasión los inmensos obstáculos con que lucha en su camino, pronto a sacrificarlo todo a la pasión que consagra a su amada, a cuya posesión va a renunciar con abnegación sublime para no hacerla compartir el fuego eterno, cuando Dios, tocado de su arrepentimiento, lo perdona de la primitiva falta y abre las regiones celestiales a Nefta y Asrael”¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Alberto Franchetti (Turín, 1860; Viareggio –Turín– 1942). Estudia en su ciudad natal, Munich, Dresde ... y posteriormente es director del Conservatorio de Florencia. Es autor, entre otras óperas, de *Asrael*, *Germania* y *Cristoforo Colombo*.

¹⁸⁷ 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.

¹⁸⁸ Pietro Mascagni escribe para las fiestas colombinas de Génova su ópera *Cristóbal Colón* que se estrena en el teatro Carlo Felice de la ciudad italiana. “Las fiestas Colombinas de Génova”. *Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 35, 22-IX-1892, p. 185.

¹⁸⁹ 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.

Según una revista estadística publicada por el teatro de la Corte de Dresde reseñada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* el 12 de marzo, las óperas que alcanzan mayor número de representaciones durante la temporada de 1888 son: “*I tre Pintos*, de Weber; *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Il Vascello fantasma*, *L’Oro del Reno*, *Walkyria*, *Il Crepusculo de gli Dei*, *Sigfrido*, *I Maestri cantori* y *Tristano ed Issota*, de Wagner; la *Traviata* de Verdi; *Roberto*, de Meyerbeer; *Ifigenia*, de Gluck; *die Folkunger*, de Kretschmer; *Merlino*, de Goldmark; *Carmen*, de Bizet; *Il trombettiere*, de Nessler; *Il Flauto magico*, de Mozart; *Fidelio*, de Beethoven, y *Benvenuto Cellini*, de Berlioz”¹⁹⁰.

A principios de primavera la prensa musical informa sobre el debut Francisco Viñas en el teatro de la Scala de Milán cantando *Lohengrin*, ópera estrenada por el tenor catalán en el teatro Principal de Valencia el 5 de enero (12 representaciones); dice *La España Artística*: “El tenor Viñas que debutó con *Lohengrin* está siendo el niño mimado del público de la Scala. Los periódicos dicen que el tenor español ha venido a ser la salvación de la empresa en esta temporada”¹⁹¹. Dice *Ilustración Musical*...:

“Los periódicos de Milán dedican los más calurosos y entusiastas elogios al tenor catalán señor Viñas, que actúa en el gran teatro de la Scala de aquella ciudad.

En la ópera *Lohengrin* arrebató al público, que le colmó de bravos y aplausos, tributándole una verdadera ovación.

Il Pungolo dice que el valiente tenor cantó desde la primera hasta la última nota con gran sentimiento y expresión, colocándose a la altura de los grandes artistas.

Il Comercio añade que la empresa de la Scala ha hecho una grande adquisición contratando al señor Viñas, a quien deberá la salvación de la actual temporada^{192,193}.

El 30 de abril *La España Artística* informa sobre la reposición de *La Valkiria* (Amalie Materna en la parte de Brunilda y Msr. Bourgeois¹⁹⁴ en Hunding) en el teatro de la Moneda de Bruselas¹⁹⁵, donde a lo largo de la temporada se estrenan *Richilde*, *Nadia*, *Le Roi d’Is*, *Fidelio* y el baile *Melenka*, “verificándose también

¹⁹⁰ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 28, 12-III-1889, p. 40.

¹⁹¹ “Noticias del extranjero. Milán”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 4.

¹⁹² En la temporada alternan representaciones de *Otello* de Verdi y *Lohengrin* de Wagner, representaciones “siempre favorecidas por el público aficionado a la buena música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 30, 9-IV-1889, p. 56.

¹⁹³ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 29, 24-III-1889, p. 46.

¹⁹⁴ Bourgeois es contratado como primer bajo para la temporada 1889/90 en el teatro de la Moneda de Bruselas donde en 1889 deja “muy buenos recuerdos cantando en las *Walkirias* el papel de Hunding”. “Extranjero”. *La España Artística*, II, 55, 23-VII-1889, p. 4.

¹⁹⁵ “Noticias del Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, II, 44, 30-IV-1889, p. 3.

–dice la revista– las importantes *reprisses* de las *Walkyrias*, *Maestros Chanteurs* y *Lohengrin*”¹⁹⁶. Durante la temporada se representan 37 óperas que obtienen el siguiente número de representaciones: 20 *Richilde*, 20 *Melenka*, 17 *Faust*, 16 *Le Roi d’Is*, 14 *Sylvia*, 12 *Fidelio*, 11 *Les Maitres Chanteurs*, 11 *Le Farfadet*, 10 *Lakmé*, 10 *Bonsoir voisin*, 9 *Hamlet*, 9 *Romeo et Juliette*, 9 *Le Bouffé et le tailleur*, 8 *Le roi l’a dit*, 7 *Sigurd*, 7 *Rigoletto*, 7 *La Fille du régiment*, 7 *Philémon et Baucis*, 5 *La Juive*, 5 *Guillaume Tell*, 5 *Lucie*, 5 *Les Pécheurs de Perles*, 5 *Les Noces de Jeannette*, 4 *La Favorite*, 4 *Le Caïd*, 4 *Le Nouveau Seigneur*, 4 *Le Pré-aux-Clere*, 3 *La Walkyrie*, 3 *Saint-François*, 3 *Mireille*, 3 *Zampa*, 3 *Carmen*, 3 *Nadia*, 2 *Le Barbier*, 2 *La Traviata* y 1 *Le Chien du jardinier*¹⁹⁷.

El 7 de mayo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica una carta fechada en marzo de 1889 en Nueva York en la que B. Q. Adro informa sobre la representación completa de la *Tetralogía* en el Metropolitan Opera House. Dice el articulista:

“El acontecimiento teatral de la temporada ha sido la representación completa de la trilogía de Wagner, *El Anillo de los Nibelungos*, en el Metro-politán ópera house [sic]. La compañía alemana que actúa en este gran teatro hace cuatro años, nos había dado a conocer en las dos anteriores temporadas tres de los cuatro Dramas Líricos de que se compone la trilogía, a saber *Walkiria*, *Sigfredo* y *El Crepúsculo de los dioses*, pero faltaba lo que Wagner llama el Prólogo, *El Oro del Rhin*, cuya representación aguardaban impacientes los Wagneriófobos y los wagneristas, aquellos para gritar una vez más: –«De Wagner abajo, todos los compositores son unos pobres diablos que no saben dónde tienen su mano derecha»; y éstos para estudiar esa exposición de las ideas desarrolladas en las subsiguientes obras, y sin dejarse cegar por el fanatismo, tan deplorable en el arte como en la religión, admirar lo bueno y criticar lo malo, que de todo suele haber en la viña del Señor; pero como yo no me he de meter, ni ahora ni nunca, a discutir una personalidad artística tan traída y tan llevada por ilustres críticos, me concretaré con relatar lo ocurrido, no sin consignar antes algunas observaciones de mi propia cosecha.

Negar que el ilustre maestro Wagner era un genio de primer orden, desarrollado por profundísimos estudios de todos los recursos con que la ciencia de los sonidos cuenta, sería notoria injusticia; pero de esto a acatar como infalibles todos sus ideales hay una gran distancia. Los que no ven o no quieren ver más allá de las narices del reformador, aseguran que en sus obras ha roto las formas *convencionales*, cuando en realidad lo que ha hecho es dar nuevas formas y nuevos nombres a sus obras, resultando por ende tan *convencionales* como las de cualquier otro autor. Y si no ahí van unos cuantos botones para muestra. Wagner llama a sus *óperas*, *dramas musicales*, a los *actos*, *escenas*, a sus *libretos*, (muy malos en general, y aquí sé que no peço) *poema*, y queriendo por último romper hasta con el

¹⁹⁶ “Extranjero. Bruselas”. *La Ilustración Artística*, II, 45, 8-V-1889, p. 5.

¹⁹⁷ “Extranjero. Bruselas”. *La Ilustración Artística*, II, 45, 8-V-1889, p. 5.

convencionalismo de los personajes, nos regala con unos caracteres tan incomprensibles, casi siempre, en sus ideas y acciones, que se hace necesario el uso de notas explicatorias en los programas para que el público tenga una idea exacta de lo que piensa y desea el personaje en cuestión. Por último: si se considera *convencional* la estructura de un *Duo*, *cuarteto* o *concertante* ¿Por qué no hemos de considerar también *convencional* un *recitado* de una hora, que por muchas bellezas de modulación, descripción e instrumentación que contenga, resulta siempre monótono?

Soy el primero 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(!!!)¹⁹⁸.

En carta fechada el 20 de mayo, R. Blasco reseña el estreno de *Esclarmonde*, ópera fantástica en cuatro actos y ocho cuadros de Jules Massenet con libreto de Alfredo Blan y Luis Gramont representada en el teatro de la Ópera Cómica de París con la participación de Mlle. Sanderson (*Esclarmonde*), Msr. Gibert (*Rolando*), Taskin (*Phorcas*) y Bouvet (*obispo*) en las partes principales. Dice Blasco:

“Es indudable que la influencia de Wagner se extiende de día en día y que la moderna escuela musical de todos los países acabará por reconocerle como el Mesías de su religión artística.

No hay arte que tenga patria y a pesar de todos los odios de los franceses hacia los alemanes, los músicos de por acá se germanizan cada día más bajo la influencia del maestro bávaro tan discutido en todas partes, tan ridiculizado en Francia.

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*.

Buena prueba de ello es el poema de *Esclarmonde*¹⁹⁹ que relataré cuadro por cuadro, sin comentarios; poema puramente fantástico que hace viajar al espectador de Bizancio a Blois con escala en una isla encantada, de Blois a la selva de las Ardenes y de allí a Bizancio. Viaje redondo durante el cual la imaginación de Blan y Gramont podía habernos llevado a la luna misma. Sin duda la han encontrado muy baja, desde que la Torre Eiffel nos ha acostumbrado a las alturas reales y positivas. [...]

Acaso una sola audición no baste –sobre todo si la ejecución es tan deficiente como lo ha sido– para darse cuenta exacta de todas las bellezas que encierra esta partitura y que acusa en su autor el periodo culminante de la madurez productora. Pero es indudable que los buenos aficionados, sobre todo cuanto más inteligentes y

¹⁹⁸ Adro, B. Q.: “Correspondencias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 32, 7-V-1889, p. 72.

¹⁹⁹ La nueva ópera de Massenet se estrena en Bruselas a finales de 1889; en la reseña que publica la *Ilustración Musical Hispano-Americana* leemos: “Los críticos belgas han dado en llamar a Massenet la señorita Wagner, con motivo de la representación de la última ópera, *Esclarmonde*, de dicho autor. Dice uno de ellos que la tal ópera debía titularse *Esclar, monde... où l'on s'ennuie!*”. “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 47, 27-XII-1889, p. 191.

habitados a la moderna escuela wagneriana, descubrirán cada día nuevas bellezas en la última ópera de Massenet²⁰⁰.

Según informa la *Ilustración Musical Hispano-Americana* el 4 de junio, la intendencia general del Teatro Real de Berlín anuncia un ciclo completo de representaciones de las óperas de Wagner por orden cronológico previstas para los meses de mayo y junio de la siguiente forma: el 26 de mayo, *Rienzi*; el 28, *El holandés errante*; el 1 de junio, *Tannhäuser*, el 3, *Lohengrin*; el 6 *Tristán e Isolda*; el 9, *Los maestros cantores*; el 12, *El Oro del Rhin*; el 14, *La Valkiria*; el 17, *Sigfrido* y el 20 *El Crepúsculo de los Dioses*²⁰¹.

El 30 de junio la *Ilustración Musical Hispano-Americana* informa que el Teatro Real de Turín prevé las representaciones de *Ugonotti*, *Lohengrin* y *Loreley* (de Catalani) para la siguiente temporada al tiempo que –siguiendo a la *Perseveranza* de Milán– anuncia la inauguración de la temporada 1889/90 de la Scala con *Los Maestros Cantores*. El mismo día la revista de Barcelona anuncia que tres artistas de la Ópera de Viena –Materna, Reichmann y Van Dyck²⁰²– darán en el verano varios conciertos de música de Wagner en París. En Londres, un concierto celebrado en Saint-James Hall dirigido por Hans Richter en el que únicamente se interpretan partituras de Wagner, produce una entrada de 16.500 francos²⁰³.

El 8 de julio la *Ilustración Musical Hispano-Americana* reseña dos conciertos realizados por Albéniz en Londres, donde el pianista celebra el primero en Princes' Hall el 12 de junio. En el segundo concierto, celebrado en 24 de junio, Albéniz repite a instancias del público su *Cotillón-Vals* y la *Pavana española*, *Murmures de la forêt* de Liszt y tres composiciones de Wagner-Brassin²⁰⁴, 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. Recordamos que, tras su estancia en Leipzig en el invierno de 1876-77, Albéniz obtiene a través de Guillermo de Morphy una beca para estudiar en el Conservatorio de Bruselas con Luis Brassin, autor de *Escuela moderna del piano*. En el curso 1877/78, Albéniz

²⁰⁰ Blasco, R.: “Extranjero. Carta de París”. *La España Artística*, II, 47, 23-V-1889, p. 3.

²⁰¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 34, 4-VI-1889, p. 87.

²⁰² Los tres cantantes intervienen en las representaciones de Bayreuth de 1889.

²⁰³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 35, 30-VI-1889, p. 96.

²⁰⁴ “Boletín musical de la quincena. Teatros y Conciertos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 36, 8-VII-1889, p. 103.

coincide con Enrique Fernández Arbós (Vieuxtemps) y en 1879 el pianista obtiene el primer premio con distinción del Conservatorio de Bruselas, con Francis Planté, Hans von Bülow y Anton Rubinstein en el jurado. El 12 de agosto de 1880 Albéniz abandona Bruselas y, con una carta de presentación de Alfonso XII, emprende viaje por Praga, Viena y Budapest, donde se encuentra con Franz Liszt²⁰⁵.

También el 8 de julio, *La España Artística* informa que el empresario del Covent-Garden, Mr. Harris, prepara representaciones de *Los maestros cantores*²⁰⁶; la temporada del Covent-Garden termina después de 53 representaciones en las que se ponen 16 óperas, algunas del repertorio italiano que –dice la revista– “estaba muerto en Inglaterra”²⁰⁷. Para la próxima temporada se anuncian el *Hamlet* en francés con Melba y Lassalle, la *reprisse* de *El Profeta*, *Orfeo* de Gluck y tres óperas de Wagner: *La Valkiria*, *Tannhäuser* y *El holandés errante*²⁰⁸.

El 23 de julio *La España Artística* publica la lista de la compañía del teatro de la Moneda de Bruselas para la temporada 1889/90, donde figuran entre otros Msr. Bourgeois (Hunding en la reposición de *La Valkiria* en 1889), el tenor Guillaume Ibos²⁰⁹ y el director Franz Servais, encargado de las óperas de Wagner y del repertorio alemán²¹⁰. Como es costumbre, la empresa del teatro belga anuncia la inauguración de la temporada entre el 1 y el 5 de septiembre y prevé para finales de octubre la reposición de la nueva ópera de Massenet, *Esclarmonde*, a la que seguirá la tercera parte de la *Tetralogía* de Wagner: *Siegfried*²¹¹.

El 8 de agosto *La España Artística* anuncia que el empresario del teatro Fenice de Venecia ofrece para la temporada de Carnaval las óperas *Lohengrin*, *Dinorah*, *Roberto il Diabolo*, una ópera nueva del maestro Benvenuti y el baile *Brahma*²¹².

En carta fechada en Munich el 18 de agosto, Harry Moltan reseña una representación de *El rey Lear* en el Teatro Real muniqués y explica el motivo por el que escoge la capital bávara y no otra ciudad de Alemania para dar cuenta a *La España Artística* de la

²⁰⁵ Véase Kalfa, Jacqueline: “Isaac Manuel, Albéniz Pascual. I”. *Diccionario de la música española e hispano americana*, t. 1. Madrid: SGAE, 1999, pp. 188-89. También Gauthier, André: “Adiós a la infancia”. *Albéniz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978, p. 31 y ss.

²⁰⁶ “Extranjero. Londres”. *La España Artística*, II, 53, 8-VII-1889, p. 4.

²⁰⁷ “Extranjero. Londres”. *La España Artística*, II, 57, 8-VIII-1889, p. 3.

²⁰⁸ “Extranjero. Londres”. *La España Artística*, II, 57, 8-VIII-1889, p. 3.

²⁰⁹ Este tenor está contratado en el Teatro Real de Madrid en las temporadas 1895/96, 1898/99, 1901/02 y 1907/08 donde interpreta varios papeles wagnerianos.

²¹⁰ “Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, II, 55, 23-VII-1889, p. 4.

²¹¹ “Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, II, 57, 8-VIII-1889, p. 3.

²¹² “Extranjero. Venecia”. *La España Artística*, II, 57, 8-VIII-1889, p. 3.

actividad teatral germana; la razón señalada es que los teatros de Munich, donde se representan todas las óperas de Wagner excepto *Parsifal*, “imprimen carácter a todos los demás coliseos del imperio”:

“Cuando me propuse dar a los lectores una reseña de la vida teatral en Alemania, elegí los coliseos de Munich como los más indicados para este propósito, porque aunque tenemos los grandes teatros de Berlín y de Francfort, éste último no funciona más que con espectáculo de drama, y Berlín puede considerarse únicamente, como la capital política –pero no artística– del imperio, como lo prueba el hecho de que aún no conocen allí la mayor parte de las obras de Wagner, cuya música ha venido a ser muy del *presente* a pesar de llamársela *del porvenir*.

Mis crónicas no serían perfectas si no hiciese mención en ellas de este movimiento que se observa en la música moderna.

Nosotros hemos oído en Munich todas las óperas del gran maestro, excepto *Parsifal*, que en bien del arte esperamos deje muy pronto de pertenecer exclusivamente al teatro de Bayreuth.

Por esto creo que Munich es el punto central del movimiento artístico, el moderno templo de Delphos en el culto teatral.

Munich ha presentado al público, no sólo las obras de Wagner, que son la nota característica del arte en Alemania, sino todas las novedades extranjeras lo mismo en ópera que en drama, de modo que los teatros de Munich imprimen carácter a todos los demás coliseos del imperio”²¹³.

En carta fechada en Roma el 30 de septiembre, el Conde de Coello reseña las elecciones presidenciales francesas celebradas el 22 de septiembre y los actos organizados durante la celebración de la Exposición Universal de París, ciudad que –dice Coello– “no ha querido dar a sus miles de extranjeros el placer de oír las inspiradas notas del *Lohengrin* o *Parsifal*”²¹⁴.

El 8 de octubre y siguiendo a *La Lombardía* de Milán, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* anuncia la próxima representación de *Los maestros cantores* en el teatro de la Scala para la que la empresa gestiona la contratación de Nouvelli, teniendo escriturados a De Negri y al tenor Mariacclud²¹⁵. Precisamente, de las 39 óperas representadas en los teatros italianos durante 1889, sólo cuatro son de autores extranjeros, concretamente *I Maestri Cantori* de Richard Wagner, *Cid* de Jules Massenet, *Patrie* de Émile Paladilhe y *Il Re d’Ys* de Édouard Lalo²¹⁶. Éstas son las

²¹³ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, II, 60, 1-IX-1889, p. 3.

²¹⁴ Conde de Coello: “Crónica de Francia y de Europa”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 37, 8-X-1889, p. 198.

²¹⁵ “Boletín musical de la quincena. Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 42, 8-X-1889, p. 152.

²¹⁶ “Varia. Extranjero”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

impresiones que publica la *Ilustración Musical Hispano-Americana* sobre el estreno de *Los maestros cantores* en la Scala de Milán el 26 de diciembre de 1889²¹⁷:

“Aplaudida la sinfonía, pidiendo la repetición; acogido con silencio el primer acto, que dura 70 minutos; la primera parte del segundo acto deja frío al público; desde la serenata de Beckmesser en adelante empieza la ovación que llega al entusiasmo en aquel maravilloso final. –Dice un cronista italiano: página *insuperata é insuperabile*. Aclamada el aria de Eva (tercer acto) y bis del maravilloso *quinteto*, otra página de música melódica, paradisíaca.

En fin, la batalla se ha ganado a favor de Wagner, en aquella misma Milán que silbó horrorosamente, hace algunos años, el divino *Lohengrin*.

El árbol ha dado flores: después vendrán los frutos”²¹⁸.

1890

En carta fechada en Munich el 1 de enero de 1890, Harry Moltan reseña la actividad teatral en la capital bávara, donde una epidemia de *influenza* y el viaje del tenor wagneriano Heinrich Volg a América impiden el desarrollo normal de la temporada. Dice Moltan:

“Se ha interrumpido el curso natural de nuestros teatros a causa de la *influenza*, epidemia internacional de nombre tan simpático y de efectos tan molestos.

Como el público no ha querido por lo visto agravar el carácter contagioso de la dolencia frecuentando los teatros, resulta que empresas y artistas son las primeras víctimas de la común calamidad.

En estos últimos días ha habido precisión de cambiar cuatro veces una obra y todavía sufrió un quinto cambio a causa de sentirse enfermo un artista en el mismo escenario. La mayor parte de los actores se hallan enfermos y hace ya tiempo que no disfrutamos de una representación completa.

Nuestra ópera ha sufrido una pérdida dolorosa en estos últimos días, pérdida muy sensible, aunque afortunadamente no será por mucho tiempo.

M. Vogl, nuestro tenor wagneriano, el célebre creador de *Tristán*, el acabado intérprete de *Siegfried*, ha firmado un contrato por tres meses para continuar sus triunfos en América, para donde se embarcó hace poco.

El pasaje ha sido muy accidentado; el ilustre artista ha sufrido adversidades sin cuento, estando a punto de naufragar, pero al fin llegó al término de su viaje sin más contratiempo que variar el local de su debut.

Él pensaba presentarse en el teatro; pero hizo su primer debut en el lecho de una casa de salud.

Según noticias aquí recibidas, se encuentra ya aliviado el eximio cantante.

Para despedirse de nuestro público, cantó M. Vogl *Lohengrin*; los aplausos no cesaron un momento, mezclándose en ellos el tributo de admiración al artista y al mismo tiempo el sentimiento por su partida.

²¹⁷ WAGNER, R.: *I Maestri Cantori di Norimberga. Opera in tre atti. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di A. Zanardini*. Milán: Ricordi (Nuovissime edizioni), [?].

²¹⁸ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

La dirección artística del teatro está de pésame, pues un tenor como Vogl es de imprescindible necesidad en un coliseo donde las obras de Wagner son las únicas que se ven con gusto.

Lo que es de presumir que harán, o mejor dicho, han empezado a hacer ya, es preparar el repertorio wagneriano en que no haga falta un tenor heroico, digámoslo así. Por eso se ha sustituido el *Lohengrin* con *Los maestros cantores*, y por eso se prepara *Las Hadas* y otras óperas que ya no estaban en juego.

También habrá de echarse mano del repertorio italiano que es aquí estimado en lo que vale, aunque nunca da el resultado financiero que las empresas desean para defensa de su negocio”²¹⁹.

El domingo 26 de enero la música de 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*”²²⁰. Precisamente la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París –dice la *Ilustración Musical*– “abandona las seniles contemplaciones de lo pasado haciendo entrar a Wagner en sus programas. De los *Maestros cantores* de este autor ha dado una audición, compuesta de la soberbia escena del concurso y del *quinteto* del tercer acto”²²¹.

El 1 de febrero continúan en Berlín los ensayos de *Otello* de Verdi, cuyo estreno se prevé para el 13 de febrero, fecha –dice *La España Artística*– “que ha producido algunas protestas en la prensa artística, pues dicen que en dicho día se debiera celebrar una función en honor de Wagner para conmemorar el aniversario de su muerte que ocurrió, como es sabido, el 13 de febrero de 1883”²²².

El 13 de febrero, 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*²²³.

El 18 de febrero la *Ilustración Musical Hispano-Americana* traduce las reseñas publicadas en los diarios la *Gazzetta del popolo* y la *Gazzetta Piemontese* de Turín sobre la ejecución de la ópera *Lohengrin* en el teatro Regio con Francisco Viñas en la parte protagonista:

“El tenor Viñas, que al principio nos pareció y realmente estaba dominado de pánico, que le impedía desarrollar todos sus óptimos medios vocales, en la última parte de la ópera se reanimó, y más confiado ante al público al cual se presentaba por primera vez, supo arrancar del auditorio aplausos verdaderamente entusiastas,

²¹⁹ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, III, 78, 15-I-1890, p. 3.

²²⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 49, 30-I-1890, p. 207.

²²¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 214.

²²² “Extranjero. Berlín”. *La España Artística*, III, 80, 1-II-1890, p. 4.

²²³ “Extranjero. Milán”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 3.

en términos que le fue preciso repetir el *racconto*. Viñas, actor correcto, evitando toda vulgaridad, hermosa voz a la cual el oído se entrega con placer, alcanzó al terminar la ópera muchos llamamientos a la escena, espontáneos y merecidos, confirmando aquí el buen éxito obtenido el año pasado en el teatro de la Scala.

Segunda representación. –Viñas, que desde la primera noche había sido aplaudidísimo, ayer se manifestó un valiente, verdadero e inspirado artista. Su voz 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, pasada la excitación de la primera noche, Viñas ha tenido momentos felicísimos, tales que le colocan al lado de los primísimos intérpretes de este personaje²²⁴. El público, que reconoció hallarse al frente de un excelente artista, le prodigó cordiales aplausos. Ayer noche nos pareció que Viñas vertió mayor sentimiento humano en la pasión amorosa por Elsa, tal como nuestro colaborador había indicado desear. Grandes ovaciones alcanzó en el dúo del tercer acto y después del *racconto* del cuarto²²⁵.

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 Wagner”²²⁶.

En carta fechada en Roma el 24 de febrero, el Conde de Coello reseña la temporada de Carnaval de 1890 en los teatros de Niza, donde se representa *Lohengrin*; dice Coello: “Un recuerdo amargaba, especialmente a los españoles, cuando escuchaban el *racconto* de Montesalvo o el canto del Cisne; el de Gayare, que debiendo en la estación del Carnaval cantar en San Carlos de Nápoles, había ofrecido dar una representación de la joya de Wagner en el precioso coliseo de Montecarlo”²²⁷. Coello reseña también el estreno de *Salammbó* del francés Ernesto Reyer en el teatro de la Moneda de Bruselas, donde en los últimos cinco años se presentan *Herodiade* de Massenet, *La Valkiria* de Wagner, *Sigurd* de Reyer, *La Vida por el Czar*, de Glinca y *Fausto* de Gounod. El Teatro Real de la Moneda de Bruselas –dice Coello– “disputa la preeminencia a la Grande Ópera de París, a quien no ha sido dado poner en escena ni el *Lohengrin* wagneriano. En la primera decena de febrero, todo el París que no estaba en Niza, y los

²²⁴ A este respecto, recordamos que 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, interviniendo, además, en el estreno de la ópera de Wagner en el teatro Principal de Valencia (5-I-1889), donde alcanza doce representaciones esa temporada.

²²⁵ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 214.

²²⁶ Conde de Coello: “Crónica de Europa”. *Revista de espectáculos*. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 9, 8-III-1890, p. 155.

²²⁷ Conde de Coello: “Crónica de Europa”. *Revista de espectáculos*. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 9, 8-III-1890, p. 155.

diletanti y maestros de Europa, se habían dado cita en el parque belga, en el bosque de la Cambre, para asistir a la primera representación de *Salammbó*. Digamos que el triunfo de Reyer ha sido incuestionable, y que el personaje legendario de Salammbó, como la figura fantástica de Brunekilde, ambas simbolizadas por la gran cantatriz Rosa Carón, irá de hoy más a ocupar un puesto distinguido en esa galería de Margarita del *Fausto*, de Valentina de *Los Hugonotes*, de Elvira de *Los Puritanos*, de Elsa del *Lohengrin*, de Desdémona en el *Otello*, y de *Aida* en la partición de Verdi, con la que Salammbó tiene más de una semejante. No porque el inspirado compositor francés haya imitado a Wagner ni a Meyerbeer, a Gounod o Verdi, pudiendo notarse sólo en su obra alguna reminiscencia de Gluck, su maestro favorito; sino porque la partición que ha aclamado Bruselas está a la altura de la mayor parte de estas obras del genio”²²⁸.

En un artículo publicado el 8 de marzo en *La España Artística*, Harry Moltan da cuenta de la epidemia de gripe en Munich, entre cuyas víctimas se encuentra Franz Paul Lachner²²⁹, fallecido en la capital de Baviera el 20 de enero. Moltan resume también la temporada de Carnaval en Munich, donde el tenor Alvary canta la parte protagonista de *Tannhäuser*, *Siegfried* y *Götterdämmerung* y el tenor Schott la de *Rienzi* y *Lohengrin*; dice Moltan:

“Los pasados horrores de la *influenza* no han dejado a la gente en disposición de recibir con la alegría de costumbre al *Carnaval*, príncipe bullicioso que es en mi opinión el único monarca que reúne las simpatías de todos sus súbditos, aún de los más democráticos. [...]

Con la muerte de Lachner, se ha extinguido una de las estrellas más brillantes de nuestro cielo musical. No creo que el renombre de este distinguido músico alemán haya traspasado las fronteras; pero sus merecimientos y sus esfuerzos en pro del arte deben ser conocidos en el extranjero.

Lachner tuvo su época de envidiable popularidad; sus obras eran las predilectas de nuestro público y sus romanzas y canciones se hallaban en todos los labios. Fue director de nuestro teatro de la Ópera hasta que comenzó la nueva era y se produjo la revolución wagneriana que puso en moda la entonces llamada *música del porvenir*.

Lachner combatió rudamente el nuevo género haciéndole una oposición tenaz, pero cuando el gran maestro de Bayreuth fue proclamado vencedor, Lachner se

²²⁸ Conde de Coello: “Crónica de Europa”. Revista de espectáculos”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, 9, 8-III-1890, p. 156.

²²⁹ Franz Paul Lachner (Rain, 2-IV-1803; Munich, 20-I-1890); compositor y director de orquesta que comienza su actividad en Viena y Mannheim. A partir de 1836 es maestro de capilla de la corte de Munich donde en 1852 pasa a ser director general de música. La subida al trono de Luis II y la influencia que ejerce Wagner a partir de 1864 hacen que Lachner pase a un segundo plano, de forma que en 1865 solicita la jubilación que es sustituida por unas vacaciones hasta 1868, año en que se le concede. “Wagner –dice Bauer– mantuvo al principio correspondencia con él, pero no pudo evitar la rivalidad con este compositor que se sentía humillado”. Bauer, op. cit, p. 389.

retiró a la vida privada, vencido sí, pero siempre estimado por sus amigos y por el mundo musical como compositor distinguido y como hombre atento e ilustrado, hasta que la *influenza* le eligió como a una de sus víctimas.

Nuestra escena se halla convertida desde hace tiempo en una especie de gabinete de experimentos muy interesantes y en el que se eligen como sujetos lo mismo el drama que la ópera.

La ausencia de nuestro bravo Vogl, sin el cual no se puede pensar en poner una obra de Wagner, ha sido causa de que tengan acceso en nuestros coliseos varios artistas extranjeros.

Uno de ellos, el tenor Alvary, muy joven aún, pero ya de una reputación envidiable, es hijo del célebre pintor alemán Achenbach.

El público y la crítica hizo al joven artista una acogida triunfal y en mi opinión injusta. Y digo injusta, porque si el éxito se hubiera reducido a los límites de la moderación, no tendría inconveniente en adherirme a estos aplausos. Pero ya que el éxito ha querido ser exagerado, séame permitido exponer aquí otro criterio distinto.

La interpretación de las obras de Wagner exige las facultades y el talento de un artista perfecto, porque como cada frase representa un pensamiento y cada motivo el desarrollo de una idea musical que corresponde a aquél, el cantante debe representar más bien con la actitud que con la voz, más con la inteligencia que con el órgano. Alvary tiene hermosas facultades, quizá demasiadas; pero le falta calor, sentimiento, expresión. Sigfrid, por ejemplo, es el joven apasionado que ve el mundo por primera vez; Alvary no llega ni mucho menos, a la reproducción exacta de este personaje.

Y lo que digo de *Sigfrid*, puedo decirlo también con justicia de *Götterdämmerung* y de *Tannhäuser*.

Otro artista extranjero, Msr. Schott, se aproxima más a nuestro Vogl; tiene menos voz que Alvary, pero es más artista. Noches pasadas cantó *Rienzi* en una función destinada a conmemorar el nacimiento [muerte] de Wagner, y estuvo inspiradísimo.

Y ya que hablo de esta función, debo decir que no podía haberse hecho elección más desacertada entre las obras del ilustre maestro, porque el Wagner de *Rienzi* no es el Wagner propiamente dicho; antes bien, parece dicha ópera el producto de una colaboración de Meyerbeer y Weber; todo menos lo que nosotros llamamos *música del porvenir*; y no quiero con esto aminorar el mérito de la obra; yo la acepto y la aplaudo, porque demuestra el progresivo desarrollo que Wagner ha impreso en sus obras posteriores.

Msr. Schott ha cantado después *Lohengrin* y *La mutta de Portici*, obteniendo grandes triunfos, sobre todo en el *aria del sueño* de esta última obra. Mr. Schott. Puede figurar dignamente entre los mejores artistas wagnerianos²³⁰.

En un artículo publicado el 8 de abril en *La España Artística*, Harry Moltan indica que el tenor Alvary continúa en Munich “obteniendo éxitos muy lisonjeros lo mismo en el *Tannhäuser* que en *Joseph en Egipto*, de Méhul”. Moltan anuncia para mayo el regreso de Vogl de su gira por América; entonces –dice Moltan– “podremos pasarnos sin todos estos cantantes extranjeros, que parecen tener empeño en demostrarnos que para las óperas de Wagner no tiene rival M. Vogl”²³¹.

²³⁰ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, III, 85, 8-III-1890, p. 3.

²³¹ Moltan, H.: “Crónicas teatrales de Alemania”. *La España Artística*, III, 89, 8-IV-1890, p. 3.

El 30 de mayo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* reseña el último concierto popular de la temporada celebrado en Bruselas, sesión para la que Dupont contrata a Hans Richter, director de orquesta de la Ópera Imperial de Viena. Hans Richter –dice Borrell²³²– “el gran director austriaco, era esperado en Bruselas para dar un concierto con la orquesta que habitualmente dirige Dupont. Se formó un magnífico programa con la *Quinta* sinfonía de Beethoven y diferentes números de las obras de Wagner: *preludios de Los maestros*, de *Tristán* y de *Parsifal*, la *Cabalgata* y la *Encantación del fuego*. Llegó Richter a Bruselas, le enseñaron el programa y se mostró conforme con él, pidiendo una sola modificación, o, por mejor decir aumento. –«El programa (dijo) es magnífico; el anzuelo es de primera calidad, pero falta una cosa importantísima: *el cebo*». –Los socios de los *Conciertos populares* de Bruselas se quedaron atónitos, sin comprender el significado de estas palabras. –«Insisto en que falta *el cebo* (añadió Richter; incluyan ustedes en el programa la *Rapsodia húngara* de Liszt)»²³³. En la sesión, Hans Richter obtiene un gran éxito y el público de Bruselas celebra –dice la revista– “la ejecución de las más bellas páginas sinfónicas de Wagner, la sinfonía en *Do menor* de Beethoven y la *Rapsodia húngara*, núm. 1 de Liszt”²³⁴.

El 1 de junio *La España Artística* anuncia la construcción de un teatro de nueva planta en París entre la Ópera y la Magdalena, propiedad del empresario del teatro Libre de la capital francesa, Mr. Antonie. El proyecto para el nuevo teatro presenta varias innovaciones: a imitación del teatro de Bayreuth la orquesta se coloca en un foso y levantado el telón –dice la revista– “se prohibirá terminantemente la entrada en la sala”²³⁵.

El 15 de junio la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica un suelto que dice: “Trátase de organizar en Berlín un gran escenario musical dirigido por el famoso Hans de Bülow, secundado por Neumann y Wolff. Construcción, administración, repertorio, todo se calcará sobre el célebre teatro de Bayreuth, convirtiéndose el nuevo teatro en escena wagneriana por excelencia”²³⁶.

²³² Félix Borrell comenta el concierto de Richter en Bruselas en varias ocasiones, además de la citada en F. Bleu: “Madrid Musical. Quinta sesión de la Sociedad de Conciertos”. *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1891.

²³³ F. Bleu: “Notas musicales. Segundo concierto...”. *El Heraldo de Madrid*, 25-I-1892.

²³⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 57, 30-V-1890, p. 271.

²³⁵ “El nuevo teatro Libre de París”. *La España Artística*, III, 96, 1-VI-1890, p. 4.

²³⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 58, 15-VI-1890, p. 279.

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 aplausos”²³⁷. El mismo día, la revista publica un resumen de la temporada 1889/90 en el Teatro de la Opera de Berlín, donde se dan 250 representaciones con 44 óperas (4 nuevas: 2 de maestros alemanes y 2 italianos) de 20 compositores diferentes, de los cuales 12 son alemanes, 5 franceses y 3 italianos. Dice la revista: “La primacía corresponde, como es debido, a Wagner, de cuyas óperas se dieron 63 representaciones: 16 *Lohengrin*, 12 de *Tannhäuser*, 10 del *Buque fantasma*, 7 de la *Valkirias*, 5 del *Crepúsculo de los dioses*, 4 de los *Maestros cantores*, 3 del *Oro del Rhin*, 3 de *Sigfredo*, 2 de *Tristán e Iseo* y 1 de *Rienzi*. –Después de Wagner sigue Verdi con 32: 20 de *Otello*, 4 de *Rigoletto*, 3 del *Trovatore*, 3 del *Ballo in maschera* y 2 de *Aída*. –Sigue Mozart con 22: 8 de *Don Juan*, 6 de la *Flauta encantada*, 5 de *Rapto en el Serrallo* y 3 de *Matrimonio de Fígaro*. –De Meyerbeer, 3 óperas y 16 representaciones: 8 de *Hugonotes*, 5 del *Profeta*, 3 de la *Africana*. –De Bizet, 16 representaciones de *Carmen*. –De Ponchielli, 14 de la *Gioconda*. –De Nessler 11, de las cuales 10 con el *Trompetero de Soekkingen* y 1 con el *Cacciatore di ratti*. –De Gluck, 9 de *Orfeo*. –De Rheinthal, 8 de *Catalina de Heilbron* (nueva). –De Hofmann, 8 de la *Annetta di Tharan*, (también nueva). –De Nicolai, 7 de las *Alegres comadres de Windsor*. –De Weber, 6, de las cuales 5 de *Freischütz* y 1 de *Euryante*. –6 de Flotow, 5 de *Marta* 1 de *Stradella*. –6 de Lortzing, del *Armero* y 6 del *Faust* de Gounod. –De Beethoven, 5 de *Fidelio*, y 5 de Brüll, de la *Cruz de oro*. –4 de *Fra Diavolo*, de Auber, y 3 de *Mignon* de Thomas. –De la *Reina de Saba*, de Goldmark, de *Hans Heilig*, de Marschner, de *La Figlia del Reggimento*, de Donizetti, y de la *Hebreá de Halevy*, 1 representación. –Además 4 de operetas de Offenbach”²³⁸.

El 18 de agosto se conmemora en el Teatro Imperial de Ópera de Viena la 200 representación de *Lohengrin*²³⁹. Dice la *Ilustración*: “En el teatro de la Opera de Viena se ha celebrado hace pocos días la 200 representación de *Lohengrin*. –Con tal motivo recuerdan los periódicos austriacos los difíciles comienzos de la carrera de Ricardo Wagner. –El gran compositor vendió las partituras de *Tannhäuser* y de *Lohengrin* por 1.000 florines cada una al maestro de la Opera de Viena. –El negocio fue brillantísimo

²³⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 60, 15-VII-1890, p. 295.

²³⁸ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 60, 15-VII-1890, p. 295.

²³⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-IX-1890, p. 349.

para la empresa, que recaudaba grandes cantidades con las dos obras. –Wagner trató de anular en varias ocasiones aquel contrato leonino, sin obtener nunca los resultados que apetecía. –Sin embargo, cuando le pidieron su ópera *Tristán e Isolda*, sólo concedió el permiso para representarla, a condición de que fuese revisado el antiguo contrato. –La empresa tuvo que pasar por todo, y el maestro fue ampliamente indemnizado. Más tarde, en 1876, fue llamado Wagner a Viena para dirigir el *Tannhäuser* y otras tres óperas de su composición. El autor de *Lohengrin* pidió 20.000 florines (40.00 pesetas, gastos de hotel y viaje pagados, lo cual le fue concedido desde Luego. –El dueño del establecimiento puso en la cuenta el coste de los muebles deteriorados por el joven Siegfried Wagner, hijo del ilustre compositor. –El muchacho se había entretenido en trazar su nombre en la seda azul de las sillas, con los dedos empapados en tinta; total: 800 florines. –El empresario pagó la cuenta sin pestañear. –Moralidad del caso: no hay nada tan caro como comprar a precios módicos las partituras de un debutante de genio”²⁴⁰.

El 30 de agosto *Ilustración* publica el siguiente suelto: “*La Cena de los Apóstoles*, bellísima escena bíblica de Ricardo Wagner, se representará por primera vez en Francia durante la próxima temporada de invierno, en Nantes. La adaptación de esta obra se ha confiado al maestro Destranges”²⁴¹.

El 15 de septiembre la *Ilustración Musical Hispano-Americana* informa sobre la colocación de una lápida conmemorativa en Würzburg “en la fachada de la casa del Humbertgasse donde habitó Wagner durante el año 1833”²⁴². A este respecto recordamos que Wagner llega por primera vez a Würzburg el 17 de febrero de 1833 para visitar a su hermano Albert Wagner y aprovechando una invitación de la Sociedad Filarmónica de la ciudad, que le ofrece la vacante de director de coro que Wagner acepta. Allí, el compositor profundiza en el estudio de varias obras del repertorio operístico como *Fidelio* de Beethoven, *Oberon* de Weber, *Les Deux journées* (1800) de Cherubini, *La Muette de Porticci* (1828) y *Fra Diavolo* de Auber, *Tancredi* de Rossini, *Vampyr* y *Hans Heiling* (1833) de Marschner, *Zampa* (1833) de Herold y *Robert le diable* (1831) de Meyerbeer. Dentro del repertorio dramático dirigido por Wagner figura también *Genoveva* (1834) de Raupach, cuyo argumento tiene puntos de contacto con las wagnerianas *Die Feen*. Wagner, que tiene que cuidar a sus tres sobrinas,

²⁴⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 66, 15-X-1890, p. 366.

²⁴¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 63, 30-VIII-1890, p. 329.

²⁴² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 64, 15-IX-1890, p. 341.

aprovecha su estancia en Würzburg para trabajar de manera intensiva en *Die Feen*, partitura que termina el 6 de enero de 1834. Wagner abandona la ciudad días después, concretamente el 15 de enero de 1834²⁴³.

Dice la *Ilustración* del 15 de septiembre: “Víctor Wilder acaba de terminar la colosal tarea de la traducción de las obras casi completas de Ricardo Wagner. Sin contar *Lohengrin*, ha hecho la versión de los siete enormes dramas musicales: *Tristan*, *Maitres Chanteurs*, *L’or du Rhin*, la *Walkyrie*, *Siegfried*, *Le Crépuscule des Dieux*, y *Parsifal*”²⁴⁴. Wilder, recordamos, colabora desde el primer número de la *Revue wagnérienne*²⁴⁵ y publica la versión francesa de *La Valkiria* en 1885²⁴⁶. La misma publicación el 15 de octubre: “Vagner [sic] triunfa en Berlín. Durante la primera semana de la temporada se han representado en el teatro de la Ópera, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Vascello* y *Tristán*”²⁴⁷.

En carta fechada en Munich en octubre de 1890, Harry Moltan reseña la actividad teatral en la capital bávara, cuyo teatro de la Corte inaugura la temporada con *Tannhäuser*. El mismo teatro prevé la representación de todas las óperas de Wagner esa temporada salvo *Parsifal* y, en ese momento, prepara *El Anillo del Nibelungo* con la participación de Eugen Gura en el papel de Wotan²⁴⁸. Dice Harry Moltan:

“Después de un mes de reposo han vuelto a inaugurar sus tareas los teatros de la Cour y Residenz; el primero con *Tannhäuser*, obra que siempre se oye aquí con gusto y que da mayor solemnidad a las *soirees* inaugurales de los teatros de importancia.

Como en los años anteriores, Wagner será el autor favorito en nuestro primer teatro, pues exceptuando *Parsifal*, obra injustamente reservada al teatro de Bayreuth, se ejecutará todo el repertorio del insigne maestro, incluso *Las Hadas*, la ópera de la juventud de Wagner, y de cuyo asunto ya he hablado repetidas veces a los lectores de *La España Artística*.

Wagner era todavía cuando escribió *Las Hadas* en 1883 adorador ferviente e imitador fiel de Weber y Marschner. Bien claro lo demuestra la partitura de *Las Hadas* que no tiene aquel sello de grandeza y de originalidad que más tarde había de llevar a Wagner a crear escuela.

²⁴³ Véase 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. 76 y ss.

²⁴⁴ “Varia. Extranjero” *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 64, 15-IX-1890, p. 342.

²⁴⁵ “Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, II, 14, 28-II-1885, p. 111.

²⁴⁶ Juan Meyer: “Correspondencia Extranjera”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 6.

²⁴⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 15-X-1890, p. 365.

²⁴⁸ Harry Moltan: “La vida Alemana”. *La España Artística*, III, 119, 23-XI-1890, p. 1.

El Wagner de *Las Hadas* y de *Rienzi* no es el Wagner de *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*.

Pero volviendo al teatro de la Cour, diré que *Tannhäuser* ha obtenido un gran éxito, como lo obtuvo la reprise de *Los maestros cantores*, obra con la que acabó su temporada dicho teatro.

Se prepara la más gigantesca del maestro: *Los Niebelungen*²⁴⁹.

En un artículo que publica *La Crítica* el 9 y 16 de noviembre, Camille Saint-Saëns realiza una breve historia de los conciertos en París donde la Sociedad de Santa Cecilia, dirigida por Seghers, interpreta por primera vez la Obertura de *Tannhäuser* y la Marcha Religiosa de *Lohengrin* en una sala de la calle de la Chaussée-d'Antin (1864). Saint-Saëns comenta después el predominio de la música dramática en los programas en perjuicio de la Sinfonía que –dice– “tiende a desaparecer”:

“Los grandes conciertos, por el desarrollo y la importancia que han adquirido en estos últimos años, por la influencia que ejercen el gusto del público, merecen que se les consagre una seria atención. Cuando yo era niño, los privilegiados de la calle Bergère eran los únicos admitidos a oír las obras maestras de la música instrumental; formaban en el mundo de los aficionados una verdadera aristocracia, celosa de sus derechos y orgullosa de sus privilegios.

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 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.

Vino Padeloup 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*,

²⁴⁹ Harry Moltan: “La vida Alemana”. *La España Artística*, III, 116, 1-XI-1890, pp. 3-4.

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. [...]

Más tarde, después de 1870, Padeloup hubo de cambiar de sistema. 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 viose 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. [...].

Dejemos el pasado, y ocupémonos del presente. Vivimos ahora 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 indebidamente.

Hay en el arte una verdad que no debiera olvidarse nunca, y es que no es bueno nada que no es propio para su destino. Cada obra debe ser vista en su cuadro.

En la práctica, esta verdad como muchas otras, admite conciliaciones. En todo tiempo se ha cuidado de enriquecer los programas de concierto con fragmentos de obras teatrales, que siempre se escuchan con placer. Las obras desaparecidas del repertorio, las de los teatros extranjeros, contienen páginas admirables que no oiríamos jamás, si no existieran los conciertos, pero estas infracciones legítimas a una regla no deben ser la regla misma; debe, por el contrario, concederse en los conciertos el primer lugar a las obras escritas especialmente para ellos, so pena de falsear el gusto del público y producir una decadencia fatal. En Francia se ama tanto el teatro que se le lleva a todas partes. Nuestros jóvenes compositores lo tienen siempre en cuenta; si escriben para los conciertos, en vez de obras realmente sinfónicas, nos dan fragmentos escénicos, marchas, bailes y cortejos a través de los cuales se entrevé, en lugar del sueño ideal de la sinfonía, la realidad muy positiva de la rampa. Los fragmentos de ópera se han convertido en la gran atracción de los conciertos, como si no hubiese en la música de concierto propiamente dicha, alimento bastante para el apetito de los aficionados.

Y sin embargo, lo hay²⁵⁰ [...].

De Berlioz, se oye la *Condenación de Fausto* y la *Sinfonía fantástica*, algunas veces *Romeo y Julieta*; se interpreta todavía la obertura del *Carnaval romano*, más raramente la de *Benvenuto Cellini*, que la iguala, si no la supera, pero la *Infancia de Cristo*, la sinfonía *Harold*, las oberturas y coros sueltos, todo esto exigiría ejecuciones reiteradas para entrar en la memoria del público y ser gustado como conviene. Tenemos conciertos en cuyos programas figura siempre el nombre de Ricardo Wagner, y no tenemos ninguno en que se honre a Berlioz.

Por último, es soberanamente injusto no ejecutar los *Poemas sinfónicos*, de Liszt y sus sinfonías *Fausto* y *Dante*.

¡Música de pianista me han dicho; pero Liszt, en el piano, no era enteramente un «pianista». Quien no lo oyó en el apogeo de su genio, no puede imaginárselo; sólo Rubinstein se le asemeja por su potencia sobrehumana, por su gran sentimiento artístico, por su acción enorme sobre sus auditorio; pero tales

²⁵⁰ Saint-Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 4, 9-XI-1890, pp. 30-31.

naturalezas no son jamás idénticas, y Liszt era otra cosa. Rubinstein doma las dificultades como Hércules derribaba la hidra de Lerna; en Liszt, se desvanecían, el piano era para él una de las formas de la elocuencia.

Se le ha acusado de cosas absurdas, de haber querido poner en música sistemas filosóficos. Esto es completamente falso; Liszt sólo tradujo musicalmente ideas poéticas, y si se quiere condenar toda música que no sea «música pura», entonces no solamente habrá que rechazar la suya, sino también la *Sinfonía pastoral*, las sinfonías y las overturas de Mendelssohn, todo Berlioz y todo Wagner.

Se ha pretendido que sus obras eran incomprensibles, sin embargo los *Preludios* y el *Tasso* fueron ensayados en París con éxito completo, cuando tantas páginas de Berlioz, de Schumann, de Wagner, del mismo Mendelssohn, no han sido comprendidas desde luego. Liszt creó con sus *Poemas sinfónicos* un género nuevo; esto basta para que tenga derecho a un puesto preeminente en los conciertos sinfónicos y al desterrarlo, no sólo se comete una injusticia: se suprime, con perjuicio grave para el público, una página esencial de la Historia del arte”²⁵¹.

El 30 de noviembre la *Ilustración Musical*... anuncia la celebración del centenario del teatro de la Corte de Weimar, previsto para el 7 de mayo de 1891. Dice la revista: “El teatro de la corte de Weimar celebrará en mayo del año próximo el centenario de su existencia. Se representarán: *Die Jäger*, de Iffland, drama estrenado (cumplirá cien años el día 7 de aquel mes) con un prólogo de Goethe: la solemnidad se abrirá y terminará con la representación del *Faust* y del *Wallenstein*. Aparecerán, asimismo, en escena óperas de Gluck y de Wagner, y la ópera póstuma de Cornelius, *Gunlöd*”²⁵². El mismo día, la revista traduce las opiniones de Gounod sobre Meyerbeer, Wagner y Rossini en declaraciones en una entrevista realizada para un periódico inglés: “Wagner: un prodigio que produce estupefacción; un loco de genio, atormentado por todo lo que sea colosal en proporciones; un artista que no sabe medir la capacidad de su genio”²⁵³.

En un artículo publicado el 23 de diciembre, Harry Moltan reseña el estreno alemán de *Gwendoline*, ópera de influencia wagneriana representada en el teatro de la Ópera de Munich en noviembre de 1890 con la participación de Fermina (Gwendoline), Mikorey (Armel) y Brucks (Harald) bajo la dirección de Hermann Levi, que para la puesta en escena es asesorado por el compositor de la ópera, Emmanuel Chabrier; dice Moltan:

“Chabrier es un compositor francés que sin embargo parece que trabaja con los moldes de Wagner, porque no en balde se dice que el insigne maestro alemán tiene en la música francesa moderna varios representantes típicos, como lo son Chabrier, el mismo Saint-Saëns y otros.

²⁵¹ Saint Saëns, C.: “El Teatro en el Concierto”. *La Crítica*, I, 5, 16-XI-1890, p. 37.

²⁵² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 69, 30-XI-1890, p. 402.

²⁵³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 69, 30-XI-1890, p. 402.

Por supuesto que esta representación resulta peligrosa, pues Wagner se trazó fronteras en su camino y es algo temerario saltar esas fronteras.

El sacrificio de la melodía en aras de la moderna instrumentación, es el punto esencial de la reforma.

El público ha dispensado acogida entusiasta a Chabrier, que ha venido a dirigir los ensayos de *Gwendoline*, a pesar de que algunos de sus pasajes contrastan notablemente con los gustos y aficiones del público alemán.

La obertura produjo un gran efecto. [...]

El final llega a los modelos de Wagner; nada tan brillante ni de efecto tan maravilloso. Parece que el espíritu del autor de *Tannhäuser* ha presidido a la confección de esta página musical.

Podrá haber en la obra algún tema vulgar, alguna trivialidad en determinados pasajes; pero, en conjunto, *Gwendoline* tiene un puesto en todos los grandes teatros de ópera.

Chabrier ha regresado a París emocionado por la acogida que en Alemania ha tenido su obra y muy agradecido porque la han desempeñado sus intérpretes; porque tanto los artistas como la orquesta, acostumbrados a vencer los obstáculos de ejecución de Wagner, han hecho en *Gwendoline* verdaderos prodigios.

Los tres principales personajes, es decir, Gwendoline, Armel –su padre– y Harald, estuvieron confiados al talento de Mme. Fermina, Mikorey y Mr. Brucks.

Los coros admirables. La orquesta, bajo la dirección de Mr. Levi, matizó con artístico esmero, las innumerables bellezas de la partitura”²⁵⁴.

1891

El 23 de enero *La España Artística* reseña el estreno de la tercera parte de la *Tetralogía* en la capital belga: “Con un éxito grande se ha verificado en el teatro de la Monnaie, el estreno de la ópera de Wagner, *Siegfried*. La música del gran maestro alemán va triunfando como se ve, en todas las naciones”²⁵⁵. El 1 de febrero: “Según carta de Bruselas, la representación de *Siegfried* en el teatro de la Monnaie, ha resultado un acto brillantísimo. Los honores de la ejecución han correspondido al tenor Lafarge encargado del papel de protagonista. Le secundó dignamente M. Bouvet. El maestro Servais dirigió admirablemente la orquesta”²⁵⁶.

En carta fechada en febrero de 1891 en Munich, Harry Moltan reseña la actividad musical de la capital bávara donde Pablo Sarasate realiza una serie de conciertos. El teatro de la Corte de Munich –dice– “no ha podido empezar su temporada de una manera más digna, que poniendo en escena *La Valkiria*, de Wagner, que, como siempre, obtuvo espléndido suceso. –Los papeles de Wotan y Valkiria eran nuevos para Mr. Brucks y miss Fermina, que se portaron valientemente en la ejecución. –Unas cuantas

²⁵⁴ Harry Moltan: “La vida alemana”. *La España Artística*, III, 123, 23-XII-1890, p. 3.

²⁵⁵ “Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, IV, 127, 23-I-1891, p. 3.

²⁵⁶ “Extranjero. Berna”. *La España Artística*, IV, 128, 1-II-1891, p. 3.

representaciones de *Gwendoline*, de Chabrier, y de *Ballo in maschera*, han seguido a la obra de Wagner [...]. Todavía bajo la impresión del estreno, no quiero cerrar esta carta, sin dar muy a la ligera de la acogida que aquí ha tenido la ya famosa ópera *Cavalleria rusticana* de Mascagni. –Éxito grande, inmenso, tumultuoso [...]. La orquesta hizo maravillas bajo la batuta del maestro Levi, el héroe de todas las obras de Wagner. *Cavalleria rusticana* ha entrado de lleno y por derecho propio en el repertorio de los grandes teatros alemanes”²⁵⁷.

El 12 de febrero *La Crítica* publica una carta enviada por Franco Bera desde Berlín que reseña la temporada musical del invierno 1890/91: “Sólo se me ocurre –dice– comenzar esta Revista parodiando a Quintana: «Ay, infeliz del que ha nacido crítico musical» en estas orillas del Spree. Durante mucho tiempo recordará con espanto el invierno de 1890 al 1891. Prescindiendo de los conciertos populares de la Filarmónica y de la *Concerthause*, cada noche tenemos otros dos o tres y mi pobre crítico, si ha de cumplir a conciencia sus deberes, necesita correr del teatro a una sala de conciertos, de ésta a una iglesia, de aquí vuelta a otro teatro, ya que todavía no hemos resuelto el problema de la ubicuidad. Si el arte musical es un artículo de lujo, no hay en este momento capital más lujosa que Berlín. En ninguna parte se nos ofrece más música: ahora, el que toda ella sea buena ya es harina de otro costal [...]. El punto culminante de nuestra vida artística 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 descende un espíritu superior que la guía levantando al público a las regiones más altas del entusiasmo. [...] La Unión Wagneriana ha dado dos audiciones de la *Damnation de Faust* de Berlioz. Las menciono aquí no sólo por la ejecución magistral que alcanzaron bajo la batuta de Klindworth, sino también por haber procurado ocasión a un aficionado de Berlín, Bernardo Löser, para demostrar su amor al arte de una manera poco común, cubriendo los gastos de ambos conciertos que han ascendido a unas 7.500 pesetas. Bien merece los honores de la publicidad este rasgo de desprendimiento en pro de los intereses ideales en estos tiempos de positivismo que corremos”²⁵⁸.

²⁵⁷ Harry Moltan: “La vida alemana”. *La España Artística*, IV, 131, 23-II-1891, pp. 3-4.

²⁵⁸ Franco Bera: “Desde Berlín”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, pp. 36-7.

El 13 de febrero se celebran los actos conmemorativos del aniversario de la muerte de Wagner en Munich. Dice Harry Moltan en *La España Artística*:

“Mr. Alvary, el distinguido cantante a quien ya conocen nuestros lectores por haberle citado repetidas veces en estas crónicas, ha querido conmemorar el aniversario de la muerte de Wagner (13 febrero) con unas cuantas representaciones del *Tannhäuser*, *Los maestros cantores* y *Lohengrin*. El resultado de estas funciones ha sido muy beneficioso para el citado artista, pues el teatro estaba lleno todas las noches. Y eso que Alvary no tiene, a pesar de su voz potente y clara, la fuerza y el vigor necesarios para dar vida a las creaciones del inmortal maestro alemán.

La crítica tampoco se ha mostrado muy cariñosa al juzgarle, y sin embargo, el público ha respondido con creces tributándole manifestaciones de entusiasmo.

Y he podido observar un detalle curioso, y es que la mayor parte de los aplausos procedían del elemento femenino. Sin duda Mr. Alvary tiene mucho partido con las señoras, lo cual siempre es de envidiar.

El *Tannhäuser* ha ofrecido una novedad, la de desempeñar la parte de Elisabeth Mme. Fermina, una joven artista de voz simpática y que sabe cantar con arreglo a la buena escuela.

La ausencia de Mr. Volg; quita gran atracción a las representaciones wagnerianas, pues sabido es que dicho artista es el intérprete casi único de estas producciones”²⁵⁹.

El 5 de marzo J. Pablo Spiegel reseña la temporada del Gran Teatro Lírico de Ginebra, donde *Lohengrin* alcanza 14 representaciones. “Nuestro teatro –dice– pasa generalmente por ser una reducción de la Gran Ópera (de Mr. Garnier), en París. Si hay alguna cosa exacta en el fondo de semejante afirmación, bueno es que conste a la par que no se trata de ninguna copia servil de aquella obra maestra de la arquitectura francesa durante el Segundo Imperio. –El gran coliseo ginebrino, que ha costado la respetable cantidad de seis millones de francos, es una obra maestra de buen gusto, de elegancia y de *confort*. Con razón puede asegurarse que no hay en ciudad alguna, a excepción de las grandes capitales, otro teatro tan bueno por sus condiciones acústicas, tan elegante en su interior y tan cómodamente arreglado y distribuido. –Desde su construcción, en 1879, puede decirse que los habitantes de Ginebra han tenido a gala mantener en él compañías que estuviesen a un nivel artístico, análogo al del monumento en el cual debían hacerse oír. En prueba de este aserto, nos bastaría citar los nombres de diez artistas, por lo menos, que, recién salidos de nuestro teatro, fueron llamados a pisar la escena de la Ópera Cómica de París. –Pero tales pormenores nos llevarían muy lejos,

²⁵⁹ Harry Moltan: “La vida alemana”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 4.

ya que nuestro fin ahora no es otro que el de ocuparnos en los acontecimientos musicales del invierno actual, acerca de los cuales hablaremos por orden cronológico. –Constituyen el primero, y el más importante de todos, las catorce representaciones del *Lohengrin*, de Ricardo Wagner, que despertaron extraordinariamente el entusiasmo de nuestro público. –La dirección del Gran Teatro Lírico habíase proporcionado para las mismas el concurso de un tenor *di primo cartello*, Mr. Engel, de Bruselas; de una Elsa excelente y de una Ortruda admirable; así como el de un bajo y un barítono muy buenos también. Sucedió, pues, lo que era de esperar: que, según la opinión de los partidarios de Wagner más entusiastas, dichas catorce representaciones, para las cuales disputábanse continuamente las localidades, fueron tan perfectas por lo que se refiere al canto y a la *mise en scène*, como las que se dan en los mejores teatros de Alemania. El éxito de la ópera fue tal, que *Lohengrin* volverá a representarse en Ginebra para el otoño próximo, o si no, en diciembre. –Después, cada año ira poniéndose en escena en nuestro gran coliseo lírico alguna otra nueva ópera de Wagner”²⁶⁰.

El 12 de marzo se celebra el 70 aniversario del nacimiento del regente de Baviera. En la conmemoración –dice Harry Moltan en carta fechada en Munich en abril de 1891– “los teatros han estado muy animados, correspondiendo a la pompa y esplendores con que la alta sociedad ha celebrado esta fecha. El día 12 en que los festejos llegaron a su mayor apogeo, el intendente del teatro de la Corte dispuso una velada notabilísima, cuyo *clou* principal era la *reprisse* de *Cavalleria rusticana*, la novedad 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. El segundo día de las fiestas se representó el inmortal *Fidelio*, de Beethoven, en el cual Mr. Alvary renunció al papel principal de *Florestán* en obsequio de nuestro excelente cantante Vogl. –También se ha representado en estos días *Josef en Egipto* y *Siegfried*”²⁶¹.

El 15 de marzo la prensa musical reseña el estreno de *Lohengrin* en Lyon: “Se ha estrenado *Lohengrin* en el Grand Théâtre, siendo su éxito un acontecimiento de tal

²⁶⁰ “La música en Ginebra”. *La Crítica*, II, 19, 5-III-1891, pp. 62-3.

²⁶¹ Harry Moltan: “La Vida en Alemania”. *La España Artística*, IV, 138, 15-IV-1891, p. 4.

importancia en la hermosa ciudad francesa, que el alcalde ha felicitado públicamente a M. Poncet, director del teatro”²⁶².

El 17 marzo, Astigárraga, Navarro, Menchaca y Ercilla –cuatro vascos alumnos de canto del barítono donostiarra San Martín– realizan una audición en un domicilio particular de Venecia. Dice *La España Artística*: “El popular Asti[gárraga], conocido en los principales teatros de Italia desde hace tres años que debutó, viene alcanzando merecidos triunfos como tenor. Últimamente está cantado *Yone in Piacenza*, siendo muy aplaudido y obsequiado por el público. Ahora se dedica al estudio del *Otello* y *Lohengrin*, que desea cantar en Bilbao durante la próxima temporada, si es posible combinar las cosas de modo y manera que puedan oírle sus paisanos”²⁶³.

El 15 de abril *La España Artística* reseña las últimas representaciones de *Lohengrin* en la Scala de Milán donde tienen un gran éxito “las señoras Mendioroz y Borlinetto, y el tenor Vignas [sic], a quien pronto conocerá el público de Madrid en el Príncipe Alfonso”²⁶⁴.

En carta fechada en Munich en marzo de 1891, Harry Moltan reseña el final de la temporada de ópera en la capital de Baviera:

“Hace algunos días que un periódico célebre de la Prusia, a pesar de reconocer que Munich es, como tantas veces he dicho, la capital del arte en el Imperio alemán del mismo modo que Berlín es la capital política, habló de nosotros en términos muy pocos lisonjeros.

¿Y cuál es el motivo de estas censuras?

Según el articulista, la causa es que nosotros vamos dejando de ser alemanes para convertirnos en feudos tributarios de Francia en materias artísticas. La afirmación me parece un tanto injusta, pues nosotros no tenemos la culpa de que los mejores pintores extranjeros manden sus obras a nuestro *Salón* anual con preferencia a las exposiciones de Berlín, ni tampoco podemos evitar que los teatros de Munich incluyan en su repertorio las mejores obras de Francia o Italia, toda vez que se venden las localidades cuando se anuncian *Cavalleria rusticana* y *Otello*, o cualquier comedia de Sardou. [...]

Ha terminado la temporada de invierno, y aprovecho la ocasión para dedicarle algunos párrafos retrospectivos.

La capital de Baviera, la bella ciudad de las montañas azules, tiene tres cosas que la conquistan universal renombre, a saber: una cerveza excelente, un magnífico teatro y culto ferviente por la llamada *música del provenir*.

La orquesta de nuestro teatro está considerada indiscutiblemente como la mejor de Alemania.

²⁶² “Extranjero. Lyon”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 4.

²⁶³ “Provincias. Bilbao”. *La España Artística*, IV, 136, 1-IV-1891, p. 3.

²⁶⁴ “Extranjero. Milán”. *La España Artística*, IV, 138, 15-IV-1891, p. 4.

Del mismo modo, y con igual maestría, ejecuta las difícilísimas obras del gran coloso alemán que los idilios musicales de Mascagni o de Chabrier, lo mismo *Parsifal* o *Los maestros cantores*, que *Cavalleria rusticana* o *Gwendoline*.

Ya he dicho repetidas veces que nuestro teatro de la Ópera es el único que cuenta en su repertorio todas las obras de Wagner y que cuenta en su Compañía artistas especiales para representarle dignamente; pero no artistas solamente aceptables o discretos, sino cantantes de la talla de Vogl, Levi y Porges²⁶⁵. El mayor elogio de la dirección artística lo haré dando cuenta del repertorio puesto en escena durante un mes y que es como sigue: *Fausto*, *La Valkiria*, *Tannhäuser* (dos veces), *Los maestros cantores*, *Lohengrin*, *Fidelio*, *Hugonotes*, *Cavalleria rusticana* (cuatro veces), *Gwendoline* (dos veces)²⁶⁶.

El 1 de junio *La España Artística* reseña la función de clausura del Teatro Real de la Moneda de Bruselas donde esa temporada se estrena *Siegfried*, cuyos *Murmullos de la selva*²⁶⁷ (acto segundo) producen “un entusiasmo indescriptible”²⁶⁸. En el teatro, gestionado por los directores Stoumon y Calabressi, se representan a lo largo de la temporada 1890/91 las siguientes óperas: *Faust* 22, *La Basache* (estreno) 19, *Manon* 18, *Romeo et Juliette* 17, *Coppelia* 17, *Don Juan* 16, *Carmen*, 15, *Siegfried* (estreno)²⁶⁹ 14, *Mignon* 11, *Salammbó* 10, *Les Dragons de Villars* 10, *Oberon* 7, *Hugonotes* 7, *Mireille* 7, *Lakmé* 7, *Si j'étais noi* 4, *La Favorite* 4, *Fleurs de neige* (estreno) 3, *Rigoletto* 2²⁷⁰.

El 23 de junio está en ensayo *Lohengrin* en el teatro de Gran Ópera de París²⁷¹ con el tenor Van Dyck en la parte protagonista; se atribuye al director –dice la prensa– “el propósito de colocar la orquesta de modo que sea invisible, como en el teatro de Bayreuth”²⁷². Van Dyck, uno de los intérpretes de Wagner más destacados en las dos décadas finales del siglo XIX, cumple así en parte su deseo expresado en un artículo escrito en 1883: “El solo deseo que podemos tener es el de ver pronto la música del mayor compositor moderno apreciada según su valor. Que nuestros teatros abran sus puertas a esos dramas líricos, a esas leyendas heroicas, y sin embargo tan profundamente humanas, a esas óperas tan maravillosas de poder y de genio y que, en

²⁶⁵ H. Porges es –dice Moltan– “uno de nuestros más excelentes maestros y gran conocedor de la música de Wagner”. “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 175, 20-I-1892, p. 3.

²⁶⁶ Harry Moltan: “La vida alemana”. *La España Artística*, IV, 15-V-1891, pp. 3-4.

²⁶⁷ Refiriéndose a los *Murmullos de la Selva* dice Borrell: “últimamente en Bruselas, donde acaba de estrenarse el *Sigfreid*, ha producido un efecto inmenso, haciéndose repetir, a pesar de ser allí muy conocido”. F. Bleu: “Madrid Musical. El *Siegfried* de Ricardo Wagner. *El Heraldo de Madrid*; 14-II-1891.

²⁶⁸ PEÑA y GOÑI, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 24.

²⁶⁹ Estreno dirigido por Franz Servais. F. Bleu: “Madrid Musical”. *El Heraldo de Madrid*, 26-I-1891.

²⁷⁰ “Extranjero. Bruselas”. *La España Artística*, IV, 144, 1-VI-1891, p. 4.

²⁷¹ “Extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 147, 23-VI-1891, p. 4.

²⁷² “Extranjero”. *La España Artística*, IV, 148, 1-VII-1891, p. 3.

fin, el público conozca a Wagner. En cuanto conozca a este maestro de los maestros, el público se verá subyugado y conquistado”²⁷³.

El estreno de *Lohengrin* en 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 Wagner²⁷⁴. Recogemos las declaraciones de 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*:

“Llegué a Saint Clud²⁷⁵, dirigíme a la villa Zimmermann a cuya puerta llamé.

Entré y seguí un paseo en forma oblicua, que conduce a un pabellón mayor que los otros tres que componen la propiedad. Penetré en él y me encontré en frente de un anciano de barba blanca que se disponía a ajustar sobre la nariz, sus gafas provistas de cristales ligeramente azulados. Un sombrero de paja de anchas alas, rodeado de una cinta negra cubría su cabeza y vestía una americana de terciopelo marrón, cuya solapa estaba adornada por una roseta de oficial de la Legión de honor.

Este anciano era Gounod.

El maestro insigne, de azules ojos y mirada melancólica y brillante, siempre pensativa, me reconoció al punto.

—Antes que nada querido maestro, vengo a informarme de vuestra salud...

—Gracias; en este momento es satisfactoria, pero acabo de atravesar por una crisis dolorosa. Una congestión cerebral que he tenido hace algunos meses ha debilitado singularmente mi vista. No puedo leer sino deletreando cada palabra, apenas puedo escribir y los médicos me han prohibido toda clase de trabajos.

Al decir esto lanzó un suspiro y continuó;

—¿Qué queréis? Doy gracias a Dios, sin embargo, por haber conservado mi vida hasta hoy. Mi carrera ha terminado con esto.

—No penséis así, maestro.

—¿Para qué ocultarlo? Yo no escribo y no podéis figuraros qué trabajo causo a mi hijo cuando le dicto una o dos páginas de música. En cuanto a escribir la partitura de una nueva ópera es completamente imposible. Apenas si he podido, para probar mi amistad a Barbier, escribir algunas notas de música, una fantasía oriental, que debe de servir de introducción a una obrita que Mad. Barbier quiere dar al público en breve.

Al llegar a la mitad del paseo tomamos asiento en dos rústicos asientos al abrigo de los rayos solares.

—Aquí vivo aislado con mi familia, —me decía el maestro— recibiendo algunas veces las visitas de mis amigos. Me levanto tarde y me acuesto temprano; durante el día me paseo por el jardín a solas con mis pensamientos.

—¿Y los periódicos, querido maestro, no los leéis?

—Todas las mañanas. Por ellos estoy al corriente de lo que sucede en París.

—¿Entonces sabréis la revolución que ha causado la representación de *Lohengrin* y el tumulto que el estreno de la ópera de Wagner ha provocado?

²⁷³ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 652.

²⁷⁴ Véase Bauer, op. cit, p. 421.

²⁷⁵ Aquí fallece Gounod en 1893.

A esta pregunta el maestro permaneció silencioso y como pensativo; de pronto, como queriendo confiarme su opinión, me dijo:

–«¡Oh, Dios mío, qué niños somos a veces! Me pregunto y no puedo determinar por qué razón ha causado tanto ruido el estreno de una obra en la Ópera».

–Bien; es que Wagner...

–«Sí, ya sé; ha tenido para nuestra patria, vencida, humillada, aniquilada y bien desgraciada a consecuencia de una guerra nefasta, un lenguaje odioso, y digamos la frase, sucio.

»Como hombre ha hecho lo bastante para merecer nuestra enemistad, pero este hombre ha muerto y no debemos ocuparnos más de él.

»Nos es preciso colocar en lugar del hombre al artista, al genio.

»Y precisamente también ha sido una obra de este genio la que se ha sometido al juicio del público de la Ópera. Esta obra ha obtenido su triunfo natural, como era de esperar en un público del que tan conocido era Wagner, como lo era del parisién. París debe ser lo suficientemente fuerte y hospitalario para que en él puedan someterse al juicio del público las mejores obras de los hombres de talento.

»En el estreno de una obra del valor de *Lohengrin*, el espectador debe proceder como en un concurso; debe ignorar el nombre del artista, del concurrente, hasta después de sentida la impresión que haya podido causarle la audición.

»Si la música nos desagrada, pues bien, con hacer conocer nuestro descontento después de haber escuchado religiosamente, hemos cumplido. En ningún caso debemos silbar. Esta es una injuria para los artistas que se han causado mil molestias para representar dignamente la obra».

–¿Quiere decir, querido maestro, que vituperáis las manifestaciones contra la ópera wagneriana?

–«Con todas mis fuerzas. El talento de Wagner –y conste que aquí doy mi juicio sobre su obra, no queriendo hacer un curso de estética– está universalmente reconocido, y esto basta para que en París haya sido deseado. Hace veinte años que debieran haber sido puestas en escena *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Les Maîtres Chanteurs* y todo el repertorio de óperas wagnerianas.

»¿Dejarla de poner en escena? ¿Por qué? ¿Porque es alemán? Pues qué, ¿no se cantan en Alemania, en Austria y en todas partes?

»¿*Robert le Diable* no es obra de Meyerbeer, músico alemán? *Le Trouvère*, ¿no ha sido compuesta por un italiano, por Verdi?

»Ya os he dicho que desaprubo la conducta observada por Wagner después de la guerra, pero no admito que esto sea una razón para desterrar de nuestros teatros obras muy notables.

»Yo me lisonjeo de ser francés; después de la guerra he escrito trozos e himnos en los que he procurado manifestar todo mi odio hacia el enemigo y con todas mis fuerzas he procurado inculcar a mis compatriotas sentimientos de esperaza fundados en la revancha de las armas.

»En fin, *Faust* ¿no ha sido representada en Alemania?...

–Y aplaudida –repuse yo. Pero es que fue el fracaso de *Tannhäuser* el que provocó en Wagner este violento odio contra Francia.

–No puedo –dijo el maestro– emitir una opinión precisa sobre este objeto, sino una hipótesis.

»He conocido a Wagner cuando vino a Francia en 1860. Su primera vista fue para mí,

»Acabo de terminar –me dijo– mi *Tannhäuser*: ¿creéis que puedo llevarlo a la Ópera?

»No hagáis tal –le dije. Conozco demasiado las disposiciones del público francés en cuanto respecta a la música, y he aquí lo que os aconsejo: Haced que el público interprete en conciertos vuestras obras.

»Así lo hizo y sus producciones obtuvieron merecidos triunfos. El Emperador, aconsejado por la princesa de Metternich, se decidió a autorizar la representación de *Tannhäuser* en la ópera.

»Yo asistí a las tres representaciones que tuvieron lugar y el espectáculo que presencié en ellas me entristeció bastante.

»Que la música disguste está bien, pero que se haga caer una obra porque sí, impidiendo su representación, eso es odioso y mezquino.

»Hoy se repiten aquellas escenas, y no obstante, yo confío en que el éxito de *Lohengrin* en la primera representación que tenga lugar hará abrir los ojos a los que tratan de impedir su ejecución.

»Creo que se contentarán con lo hecho hasta aquí y que no se repetirán los escándalos.

»Conviene que seamos una vez serios.

Gounod se levantó viendo aproximarse a su nietecillo, que presuroso corría hacia él para decirle que la abuela le esperaba para almorzar.

No queriendo ser indiscreto, despedíme de él, que me acompañó hasta la puerta.

Antes de separarnos le pregunté:

»¿Y vos, querido maestro, vendréis a escuchar *Lohengrin*?

–Seguramente –respondió–; no quiero dejar que se represente semejante obra sin ir a escucharla. Nunca he estado en Bayreuth, y como ya soy viejo y los viajes me molestan, no puedo resolverme a ir allá. Iré a la Ópera tan pronto como regrese a París...

–¿Que será?

–El 4 de noviembre, que es mi santo”²⁷⁶.

La Agencia Fabra en la primera representación de *Lohengrin* el miércoles 16 de septiembre: “**París 16.** –Los periódicos anuncian las medidas extraordinarias adoptadas por las autoridades para la representación del *Lohengrin*. Además de reforzarse los guardias de la Paz, se hallará en servicio permanente, en las cercanías de la Ópera y puntos estratégicos, la guardia republicana de infantería y caballería. París 16. –Desde las primeras horas de la noche se observa gran aglomeración de curiosos en los boulevares [sic] y aceras de las calles próximas a la Ópera; pero no se cree que ocurran incidentes sensibles. La policía obliga a circular a la gente, y ha detenido a unos 10 que se negaban a ello. –París 16. –A las ocho y media de la noche la afluencia de curiosos en las inmediaciones de la Ópera es grandísima. –No ha ocurrido incidente alguno de gravedad; pero han sido detenidos unos setenta individuos por negarse a circular, como se les ordenaba. –Los detenidos son enviados al Depósito. –Se ha prohibido que en los cafés de las cercanías se saquen mesas a las terrazas. –Un cochero que cruzaba la calle de Gluck, ha gritado: ¡Viva Alsacia Lorena! grito que ha sido secundado por el público. –Los guardias de la Paz han prohibido que se suspenda la circulación y se formen grupos. –París 16 (11 n.) –Sobre las nueve y media de la noche numerosos agentes de

²⁷⁶ Marcello Hirsch: “Gounod y Wagner”. *Ilustración Musical Hispano Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 648.

policía, seguidos de guardias republicanos a caballo, operan el primer despeje de los alrededores del teatro de la Ópera. –Los centenares de curiosos huyeron en todas direcciones, produciéndose algunas caídas. Muchos protestaron, gritando ¡viva Francia! Después de grandes esfuerzos se consiguió que la plaza de la Ópera y sus cercanías quedasen completamente expeditas, habiéndose hecho numerosas prisiones. –La entrada del público en el teatro se hizo sin dificultad alguna. –El primer acto de la ópera *Lohengrin* fue representado admirablemente y muy aplaudido por todos los espectadores. Los artistas fueron llamados dos veces a escena. –Hasta las ocho de la noche se habían hecho 300 detenciones. **París 17 [septiembre]**. –A las diez y media la multitud aparece sobreexcitada y consigue varias veces invadir la plaza de la Ópera. –El número de prisioneros aumenta. –A las once la agitación comienza a ceder y los grupos van dispersándose. –Esto no obstante, continúan algunas manifestaciones, que se reducen a cantar la *Marsellesa* y dar repetidos vivas a Francia. –La policía disuelve a los manifestantes y continúa haciendo prisioneros. El número de los detenidos asciende a 800. –Entretanto, la obra de Wagner es aplaudida, principalmente el acto segundo, si bien el público le encuentra un tanto pesado. –**París 18**. –A las nueve y media de la noche una multitud de personas rodea el edificio de la Ópera, donde se verifica la segunda audición de la ópera *Lohengrin*, si bien en actitud tranquila. La policía, no obstante, ha procedido a detener a muchos anunciantes, vendedores y pilluelos que lanzaban diferentes gritos. Fuera de esto, ni en ningún otro punto de París se ha observado nada extraordinario, ni en la sala del teatro se ha producido el menor incidente. El *Lohengrin* ha obtenido grandes y unánimes aplausos. **París 19**. –Los periódicos de esta mañana hacen resaltar el hecho de que las manifestaciones de anoche con motivo de la segunda representación de la ópera *Lohengrin* no tuvieron la gravedad que se había supuesto. –La multitud, estacionada en las cercanías del teatro, no prorrumpió en ningún grito hostil ni produjo los desórdenes que se temían. –Esto no obstante, la policía hizo en los primeros momentos 160 detenciones. –La representación de *Lohengrin* alcanzó anoche el mismo lisonjero éxito que en la noche del miércoles. –Todos los periódicos convienen en que la manifestación de anoche fue mucho más pacífica que la del miércoles. –Mientras duraba la representación se hicieron nuevas detenciones hasta el número de 430. –A la salida del teatro se produjo algún movimiento entre los grandes grupos de curiosos estacionados en la plaza de la Ópera;

pero no ocurrió ningún incidente notable. –El número de detenidos anoche asciende a 680; pero se cree que la mayor parte de ellos serán puestos en libertad hoy mismo”²⁷⁷.

Así comenta *La España Artística* el estreno de *Lohengrin* en el Palais Garnier: “Es grande la algarada producida entre los patriotas por la decisión del director del teatro de la Gran Ópera, Mr. Gaillard, de poner en escena la ópera alemán del maestro Wagner *Lohengrin*. –Fue preciso suspender la representación ante la amenaza según unos, de grandes escándalos y según otros por *enfermedad* del tenor Van Dyck. –Sea lo que fuere lo cierto es que existió gran oposición antes de verificarse el espectáculo juzgado por muchos, como *insulto* inferido a la nación. –¡Cómo si el arte tuviera patria! –El mundo es aún pequeño. Afortunadamente el *Lohengrin* ha sido cantado, sin otras consecuencias que los nutridos aplausos de los aficionados imparciales”²⁷⁸. A raíz de las representaciones de *Lohengrin* en París la *Ilustración Musical...* publica un suelto que dice así:

“Ahora que el nombre de Wagner y su preciosa ópera *Lohengrin* han estado a punto de provocar un 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, perécnos de oportunidad la siguiente anécdota, cuya autenticidad, naturalmente, no garantizamos.

Hallábase Wagner hace muchos años en Nápoles, y como su larga cabellera le diera demasiado calor, decidió cortársela, llamando, al efecto, a un peluquero de la vecindad.

Estaba éste en su establecimiento, y con él algunos parroquianos que, al oír de quien se trataba, ofrecieron al peluquero comprarle el cabello del maestro, exigiendo aquél que la mitad de su importe le fuera pagado adelantado. Arreglado este punto, marchó a cumplir su encargo.

Júzguese cuál sería la sorpresa y estupor del peluquero al ver que, una vez terminada la operación para que había sido llamado, la esposa de Wagner, que había estado presente, recogía con cuidado los cabellos que acababa de cortar.

Vaciló el rapabarbas un momento, pero al fin se decidió a confesar a la señora el trato que con sus clientes había hecho; pero todo fue inútil, y el pobre hombre, de vuelta a su establecimiento, tuvo que devolver el dinero que había de antemano recibido”²⁷⁹.

Tras el estreno de *Lohengrin*, el Palais Garnier pone en escena dos óperas de compositores rusos, pues –dice *Ilustración Musical...*– “en vista del extraordinario éxito obtenido por la ópera del insigne Wagner y en vista de que fracasaron sus proyectos de

²⁷⁷ Fabra: “El *Lohengrin* en París”. *El Heraldo de Madrid*, 17 y 19-IX-1891.

²⁷⁸ “Teatros de extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 3.

²⁷⁹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 652.

silba y manifestación rusófila, quieren tomarse la revancha... Tendría *bemoles* que triunfase la música alemana y que por cuestión de fusas y corcheas quedase en agua de borrajas la tan cacareada alianza franco rusa...”²⁸⁰. El teatro de la Gran Ópera hace doble distribución de papeles en la partitura de Wagner de la forma siguiente: Vergnel, Duc y Affre (Lohengrin), Melchissédec y Dufriche (Federico), Planón y Bosman (Elsa), Doménech (Ortruda). Las representaciones de *Lohengrin* en París terminan con buen resultado económico y de público, dice la prensa:

“*Lohengrin* continúa tranquilamente el curso de sus representaciones, con resultado material mucho mayor del que se imaginaba. Así en la penúltima noche se recaudaron 21.650 francos en las taquillas, y en la última 23.5000, bonitos guarismos en verdad pero de los cuales no debe uno asombrarse, porque es grande el número de los curiosos y considerable el de los extranjeros, y porque, sea cual fuere el juicio definitivo que se forme de la obra, se hace preciso que pase algún tiempo antes de que se agote la curiosidad de cuantos desean conocer por ellos mismo el valor de la partitura. Por eso Mr. y Mme. Carnot, a su regreso al Elíseo, han querido oír-la, corriendo el riesgo de ser mal vistos por los radicales y los anarquistas, enemigos jurados del nombre solo de Wagner. Y sin embargo nadie les silbó, pasando todo en la más completa calma. Con todo, la cólera y el odio ciegos no están desarmados todavía y de ello se tiene una prueba muy original. Anteayer, 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 en Bayreuth [sic]. 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”²⁸¹.

El 4 de octubre de 1891 se estrena en el teatro Imperial de Viena *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón con Schlager (Isabel)²⁸² y Winkelmann (Marsilla) en los

²⁸⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americano*, IV, 91, 30-X-1891, p. 665.

²⁸¹ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 666.

²⁸² Durante el ensayo general de la ópera de Bretón en Viena, Schlager se desmalla en el cuarto acto al ver la máscara de cera que cubre el rostro de Marsilla. Trasladada a su camerino y después de dos horas de reposo, abandona el teatro sin otras consecuencias. “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, IV, 163, 23-X-1891, p. 1.

papeles protagonistas. Neumann²⁸³, que reseña las representaciones en Viena y Praga, dice en un telegrama fechado el mismo 4 de octubre a las doce de la noche en Viena: “Acaba de terminar el estreno de la ópera de Bretón, acogida con entusiasmo indescriptible. Infinitas llamadas a escena de los artistas y director Jahn. En vista del éxito, en esta semana se representará tres veces más. El teatro brillantísimo. Asistió la archiduquesa Isabel. Triunfo trascendental para el arte español”²⁸⁴.

El 15 de octubre la *Ilustración Musical*... anuncia la apertura de un teatro reservado exclusivamente al repertorio de Wagner en la próxima Exposición de Chicago²⁸⁵. La misma revista publica un artículo de Juan Buscón publicado en *La Vanguardia* en el que comenta los actos organizados en la Ópera de París para celebrar el centenario del nacimiento de Meyerbeer y extracta un artículo del Conde de Vaudemmer, amigo de Meyerbeer que define así el carácter del compositor: “Poquísimos hombres he conocido tan buenos, tan sinceramente afables y tan desprovistos de orgullo y de malicia... Al revés de Rossini y de Wagner que eran con frecuencia insoportables, el uno por su mordaz ironía, el otro por sus arrebatos de hombre agriado, Meyerbeer conservaba una dulzura inalterable y poseía el arte de limar las asperezas”²⁸⁶. Después, Juan Buscón dice: “Ricardo Wagner que, tampoco era un buen amigo de Meyerbeer, tal vez porque le había debido grandes favores, recibió la noticia de su muerte con profundo estupor: «¡qué desgracia, qué desgracia!» iba repitiendo desolado. Durante varios días se le vio abatido, bajo el peso de una tristeza inmensa”²⁸⁷.

El 8 de noviembre *La España Artística* recoge la noticia de que el emperador de Alemania ordena la creación de una banda de cuarenta trompeteros que deben saludarle siempre que se presente en un acto público ejecutando “piezas sacadas de las óperas de Wagner”²⁸⁸.

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

²⁸³ Suponemos que se trata del empresario del teatro itinerante “Wagner”, pues Angelo Neumann es el director del teatro de Praga.

²⁸⁴ “El maestro Bretón en Viena”. *La España Artística*, IV, 161, 4-X-1891, p. 1.

²⁸⁵ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 90, 15-X-1891, p. 652.

²⁸⁶ Juan Buscón: “El centenario de Meyerbeer”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 93, 30-XI-1891, p. 685.

²⁸⁷ Juan Buscón: “El centenario de Meyerbeer”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 93, 30-XI-1891, p. 685.

²⁸⁸ “Teatros de extranjero”. *La España Artística*, IV, 165, 8-XI-1891, p. 3.

Patuisset²⁸⁹. Al mismo tiempo, Gaillard (director del teatro de la Gran Ópera) y Laumeureux proyectan la construcción de un teatro wagneriano en Versalles, proyecto que comenta *La España Artística*: “Versalles. –Esta célebre ciudad [...] se convertirá en breve en centro del arte dramático [...]. Mr. Gaillard, el famoso empresario francés, unido con Lamoureux, el famoso director de orquesta, y con dos banqueros, ha resuelto construir un teatro que rivalizará con el de Bayreuth, y donde se pondrán en escena las obras de Wagner con tanta o mayor solemnidad y lujo que en la ciudad bávara.-El nuevo teatro no se limitará al cultivo del wagnerismo. Procurará ser el que estrene en Francia, y si es posible en Europa”²⁹⁰.

El 23 de noviembre *La España Artística* publica una biografía de Luisa Gilboni a raíz del éxito conseguido por la soprano española contratada por la casa Lucca-Ricordi para el estreno de *Edgar*, estreno en el que Puccini regala un retrato suyo a la cantante. Cuando se publica el artículo, Gilboni se encuentra en Trieste donde recibe proposiciones para cantar en Turín y Milán –dice la revista– “óperas de tanto compromiso como *La Valkiria*, *Lohengrin*, *Hugonotes*, *Africana* y *Hebrea*”²⁹¹.

El 15 de diciembre la *Ilustración Musical* reseña el programa de espectáculos de la temporada de la Scala de Milán, en la que figura como maestro director Edouardo Mascheroni. La temporada –dice la revista– “se abrirá con el estreno en Milán del *Tannhäuser* de Wagner, que se representara de acuerdo con la última edición que ha servido para las representaciones de Bayreuth en este verano último, será cantado por la Arkel y De Negri; seguirá al *Tannhäuser*, la *Norma*...”²⁹². El mismo día, *La España Artística* publica una correspondencia de Harry Moltan en la que dice: “la ópera de Munich, sigue su tranquila marcha, viviendo del esplendor del nombre de Wagner (del cual semanalmente presenta una obra maestra) [...]. Más maravilla que la Francia después de *Lohengrin* ha dejado otro alemán dentro de sus fronteras, el joven y célebre músico R. Strauss, quien ha obtenido un gran éxito en París con su poema musical *Don Juan*”²⁹³.

El 30 de diciembre la *Ilustración Musical*... recoge “El estreno de la *Cleopatra*”, artículo de Fernando Cots Ramos escrito a raíz del reciente estreno de la ópera de Melesio Morales en el Teatro Nacional de México; dice el articulista: “la partitura, en

²⁸⁹ “Teatros del extranjero. París”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 6.

²⁹⁰ “Teatros del extranjero. Versalles”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 6.

²⁹¹ “Biografías cortas. Luisa Gilboni”. *La España Artística*, IV, 167, 23-XI-1891, p. 4.

²⁹² “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 701.

²⁹³ “Desde Alemania”. *La España Artística*, IV, 170, 15-XII-1891, p. 4.

general, pertenece al género italiano; a aquel conjunto de notas que halagan más o menos el oído, pero que no imitan, no describen las armonías naturales como la música de *Lohengrin* y del *Tannhäuser*. La orquesta en *Cleopatra* no domina al canto, pero tampoco se puede decir en absoluto que tenga aquella un lugar tan secundario como en la melopea italiana. Si por una parte hay algunos dúos que, por demasiado largos, resultan soporíferos; por otra, sin duda para buscar efectos de grandiosidad, se apela con bastante frecuencia a los concertantes, en los cuales los cantores se ven obligados a grandes esfuerzos de gimnasia vocal, porque la tesitura es altísima y la orquesta se desenfrena como en las tempestades de Wagner; resultando del todo un conjunto musical que aturde demasiado y no electriza, ni entenece, ni halaga el entendimiento del soñador que se empeña en traducirlo”²⁹⁴.

El 30 de diciembre la *Ilustración...* anuncia que los editores A. Durand e hijo ponen a la venta una nueva edición de la partitura para piano y canto de *Tannhäuser*. La edición –dice la revista– “impresa con gran lujo está conforme con las representaciones de la Ópera de París (1861) y las de Bayreuth (1891). Contiene un dibujo de Mr. Rochegrosse, un *facsimile* de la parte vocal con los cambios que introdujo el mismo autor para la adaptación francesa y una reproducción del anuncio de la primera representación en París”²⁹⁵.

1892

El 30 de enero, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica una correspondencia fechada en Munich que reseña la *estación de los conciertos*, en la que H. Porges –“uno de los más célebres discípulos de Wagner y al mismo tiempo su más distinguido amigo”²⁹⁶– presenta la *Damnation de Faust* de Hector Berlioz. También anuncia la reposición de una parodia de *Tannhäuser* en el Goertnertheater de la capital Bávara con música de Binder; dice el anónimo corresponsal: “En el Goertnertheater de Munich se presentará en breve una interesante novedad: una parodia de *Tannhäuser* de Wagner, debida al conocido compositor Binder. El libreto y la música es un conjunto de

²⁹⁴ Fernando Cots Ramos: “El estreno de la *Cleopatra*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 95, 30-XII-1891, p. 709.

²⁹⁵ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 95, 30-XII-1891, p. 712-13.

²⁹⁶ “Correspondencia. Munich, Baviera”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

gracia y buen humor, y es sabido que Wagner mismo no pudo menos de reír ante esta parodia de su obra maestra²⁹⁷. En el teatro mencionado, que es como la ópera cómica de la capital de Baviera, han comenzado ya los ensayos bajo la dirección del maestro Hosale, habiéndose distribuido los papeles por este orden: *Tannhäuser*, señor Brakl, tenor bufo; *vizconde Purcel*, Sr. Dreher, cómico característico; *Venus*, Sra. Noris, *Elisabeth*, Sra. Meininger, *graciosa*²⁹⁸.

El 1 de febrero *La España Artística* reseña la temporada de ópera en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde se representan *Orfeo*, *Marta*, *Lohengrin*, *Otello* y *Cavalleria rusticana*. En la compañía figuran los directores Vianesi, Saar y Eduardo Reszké, las cantantes Albani, Emma Eannes, Van Zandt, Albani, Scalchi y el español Fernando Valero, tenor de timbre dulce, agradable, con grandes cualidades de actor y una técnica vocal que pertenece a la “pura escuela italiana”²⁹⁹. En una de las representaciones de *Lohengrin* en el Opera House, Montariol y Vinche sustituyen en sus respectivos papeles al bajo Eduardo Reszké y a la soprano Josephine de Reszké, ausentes por enfermedad; Montariol y Vinche “no agradaron a la concurrencia”³⁰⁰.

En carta fechada en los primeros días de marzo de 1892 en Munich, Harry Moltan reseña la temporada de Carnaval en la capital bávara donde Pablo Sarasate obtiene un inmenso triunfo en *El Odeon*, la sala más grande de Munich y Alemania. En la temporada de carnaval, la mayor parte de los teatros programan bailes de máscaras o *Redouten* pero en la Ópera Grande se estrena *Asrael* de Franchetti³⁰¹, partitura –dice Moltan– “que produjo febril expectación en nuestro mundo musical, y después de ser oída, puede jactarse de haber sido un gran suceso artístico en el que, tanto los críticos como los inteligentes, no están de acuerdo en sus respectivos juicios. –Además, el *Arsael* [...] ha venido a ser la manzana de la discordia arrojada entre dichos críticos. He aquí el motivo: ¡Por importante y autorizada que sea Munich en el género musical, no

²⁹⁷ “A Wagner le hizo gracia la música fantástica 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.

²⁹⁸ “Correspondencia. Munich, Baviera”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

²⁹⁹ “Teatros de ultramar”. *La España Artística*, V, 178, 1-II-1892, p. 3.

³⁰⁰ “Teatros de ultramar”. *La España Artística*, V, 182, 16-II-1892, p. 3.

³⁰¹ “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.

puede juzgar imparcialmente, porque es una población demasiado Wagneriana! ¡Pobre extranjero compositor, que no se afilie a las banderas de Wagner! Un crítico de segundo orden se mofaba cuando Verdi hacía aparecer su obra maestra *Otello* y otro revistero gritaba ¡al fuego! cuando Mascagni creó su inmortal *Cavalleria rusticana...*”³⁰². El interés principal de los últimos días de la temporada es el concierto que realiza el tenor Gotze en el establecimiento musical de A. Schmid, uno de los principales editores de Alemania. Gotze –dice Moltan– “el popular tenor, que puede vanagloriarse de ser el más renombrado cantante de R. Wagner en Alemania, había elegido las principales composiciones de dicho maestro, como es de rigor tratándose de un cantante wagneriano. –El Sr. Gotze se distingue de sus rivales porque dispone de un raro lirismo, de un penetrante sentimiento. Tiene una voz tan dulce y de una fuerza tan extraordinaria, que ni por un instante se le advierte fatiga, aún en las notas más difíciles. Cada sonido encanta, encadena y emociona por sus melodiosos tonos. Después de haber sido acogido con tempestuosas ovaciones, alcanzó los más frenéticos aplausos en el recitado de dos canciones de los *Maestros Cantores de Nuremberg* y en el racconto del general de la ópera *Lohengrin*, donde Gotze supero a todos sus rivales, al hallar la verdadera y propia expresión musical de este aire maravilloso, empleando las notas más altas de un lirismo sobrenatural...”³⁰³.

El 24 de marzo *La España Artística* publica una carta de Harry Moltan fechada en marzo de 1892 en la que reseña el segundo concierto de la Academia Musical de Munich (febrero), sesión en la que se interpreta la obertura de la *Ifigenia in Aulide* de Gluck; dice Moltan: “esta partitura se ejecutaba con un final de Mozart, pero ahora se ejecuta con otro de Wagner; y así como antes terminaba dicha pieza con un *fortísimo*, ahora, a su conclusión, recoge otra vez el tema musical del comienzo de la obertura. Este final, distinto al de Gluck, es necesario, porque la obertura se confunde en las últimas notas con la primera escena del primer acto de la ópera *Ifigenie*, y de aquí el que una ejecución de la obertura sola, exija naturalmente un final diferente”³⁰⁴. El mes de febrero –continúa Moltan– “no ha sido demasiado afortunado para el arte, pues la *influenza* y demás regalos de la estación invernal, son sus más severos enemigos. De semana en semana, el número de los más celebrados artistas va disminuyendo. La

³⁰² Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 187, 5-III-1892, p. 3.

³⁰³ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 187, 5-III-1892, p. 3.

³⁰⁴ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 192, 24-III-1892, p. 3.

señora Ternina, la Vogl, la Walter, la Brucks, y unos cuantos más se encuentran enfermos, y como consecuencia de esto, varias óperas no se han podido ejecutar. A esto, varias óperas no se han podido ejecutar. A cusa del mal de la Ternina, la *reprise* de *Asrael* se ha aplazado, y por la enfermedad de la Vogl no se ha cantado el *Tristán*, aunque todos los años esta ópera wagneriana se elige para conmemorar el 13 de febrero, día de la muerte de R. Wagner”³⁰⁵. El 29 de febrero, el teatro Nacional de Munich celebra el centenario del nacimiento de Rossini con una *reprise* de *El Barbero de Sevilla* con el teatro completamente lleno; dice Moltan: “todo Munich y la colonia extranjera asistió a tan grata fiesta –Termino mi crónica con posdata y sólo para consignar que la victoria alcanzada por el maestro italiano sobre la escena de nuestro teatro, resalta más que nada porque este público es ardiente partidario de las obras de Wagner, y segundo, porque en breve presenciaremos otra *reprise* del *Tristán*...”³⁰⁶.

El 28 de abril y siguiendo noticias publicadas en *Berliner Tageblatt*, *La España Artística* informa que *Lohengrin* produce más de 1.200.000 francos en las primeras cincuenta y seis representaciones en Palais Garnier de París; en una sola se alcanza una recaudación de 23.500 francos. Esto ocurre, añade el periódico citado, “con una ópera que tanto ha excitado el ánimo de los patriotas franceses. ¿Qué hubiera sido si el autor de *Lohengrin* no fuera alemán?”³⁰⁷.

El 1 de junio de 1892 comienza en Viena la Exposición Internacional de Teatro y Música, que incluye un concurso internacional organizado por Paulina de Metternich-Winneburg y una exposición de documentos históricos de compositores y escritores. La Exposición –dice la *Ilustración*– “tiene por magnífico recinto el antiguo edificio de la Exposición Universal de 1873 y el incomparable *Prater*, con sus jardines, bosquecillos y gallardos kioscos; bajo la monumental rotonda están agrupados los elementos técnicos del concurso, y los recuerdos históricos de los grandes compositores de música y dramaturgos; la galería que describe ancho círculo alrededor de *paterres* y de surtidores ha sido fraccionada, por medio de macizos de hermosas plantas y flores, en muchos gabinetes de curiosidades artísticas que se relacionan con el teatro y la música; al salir de la rotonda, y siguiendo la Grande Avenida del Parque³⁰⁸, llama la atención del

³⁰⁵ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 192, 24-III-1892, p. 4.

³⁰⁶ Harry Moltan: “Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 192, 24-III-1892, p. 4.

³⁰⁷ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 201, 28-IV-1892, p. 2.

³⁰⁸ “Vista de la grande Avenida del Parque”. *Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 22, 15-VI-1892, p. 361.

observador un soberbio edificio, de elegante arquitectura, que contiene un salón de audiciones para 4.000 personas, donde se dan conciertos clásicos y populares [...]. Al final de la avenida se levanta el Teatro Internacional³⁰⁹ [...] construido en pocos meses por los distinguidos arquitectos Fellner y Helliner³¹⁰. El doctor Stremitz, de Gratz, expone en la sección de recuerdos históricos un documento de la policía de Dresde que recuerda la orden de arresto dictada contra Wagner a raíz del levantamiento de 1849, dice así: “Z.^{0985/1101}. Individuos peligrosos. –Ricardo Wagner, exmaestro de capilla de Drede, uno de los principales jefes del partido revolucionario, perseguido por la policía por haber tomado parte en los acontecimientos revolucionarios de Dresde en mayo de 1849. Según informaciones fidedignas, trata de dejar su residencia de Zurich, en donde se halla actualmente, proponiéndose entrar en Alemania. Si llega este caso, se ha dado orden de arrestarlo, consignándolo a las autoridades de Dresde”³¹¹.

Dice *La España Artística* el 16 de julio: “Mr. Gailhard [sic], antiguo director de la Ópera en París, ha tenido la idea de organizar para el próximo año una Exposición especial en el Campo de Marte. –Dicho señor desea instalar en los edificios allí existentes una Exposición retrospectiva del teatro, desde su origen hasta nuestros días. La galería, de 30 metros, contendrá la exposición de los instrumentos de música de todas las clases, parte y épocas. Además, la galería de máquinas se transformará en una Venecia, copiada de la antigua ciudad, con sus cúpulas y sus palacios de mármol, reflejándose en un lago de 80 centímetros de profundidad, en el que navegarán las góndolas. –En los jardines se presentará la feria de Nijni-Novgorod, la ciudad de madera, sus barracas y sus pequeños teatros. –Bajo la media naranja central se instalará una sala para las audiciones musicales, donde se ejecutará, especialmente, *Armide*, de Gluck y *Parsifal* de Wagner. –El proyecto, que abraza más partes, no es original de M. Gailhard, pues nuestros lectores recordarán que entre los presentados para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América había uno, según dijimos, de una Exposición retrospectiva del teatro en el Español”³¹².

³⁰⁹ “El teatro internacional. (De fotografías de Mr. Wimmer, de Viena)”. *Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 22, 15-VI-1892, p. 362.

³¹⁰ “Viena. Exposición Internacional del Teatro y de la Música”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 22, 15-VI-1892, p. 361.

³¹¹ “Boletín musical de la quincena. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 111, 30-VIII-1892, p. 127.

³¹² “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, V, 222, 16-VII-1892, p. 2.

El 17 de julio de 1892, la Sociedad Anónima de Conciertos de Méjico celebra el primero de una serie celebrada en el Teatro Nacional bajo la dirección de Gustavo E. Campa, Carlos Meneses y Felipe Villanueva. En el concierto se interpretan partituras de Weber, Saint-Saëns, Grieg (concierto para piano, R. Castro), Haydn, Moszkouski, Meyerbeer y Wagner, de quien se interpreta la *Marcha Imperial* o *Marcha Emperador* como séptima y última del programa³¹³. En el cuarto concierto, el domingo 25 de septiembre en el Teatro Nacional, la Sociedad Anónima obtiene un gran éxito; la orquesta –dice la *Ilustración Musical*– “no fue, en efecto, una simple agrupación sin unidad, ni método, como han sido todas nuestra orquestas: fue un todo armónico, de notable precisión que no tuvo vacilaciones ni desafinación ninguna, dando matices exactos y correctos a las obras que ejecutó distinguiéndose sobre todo en la obertura del *Tannhäuser* y en el *Minueto* de Bolzoni [...]. La Sociedad Anónima de conciertos ha iniciado un movimiento de progreso artístico que es altamente favorable para el público, a quien se le da por este medio educación estética y por lo mismo aptitud de conocer y estimar a nuestros artistas”³¹⁴.

La *Ilustración Musical*... el 15 de septiembre: “El activo empresario del teatro de la Grande Ópera de París, trata de poner en escena *Los maestros cantores*, de Wagner”³¹⁵.

La *España Artística* el 5 de octubre: “Un ingeniero francés, el Sr. Villeneuve, que vive en New York hace varios años, propónese mandar a la Exposición de Chicago un reloj, que por su mecanismo y perfección hará olvidar los famosos relojes históricos de las viejas catedrales. –El reloj de que se trata representará en el curso de sus doce horas, cuatro óperas de los más célebres maestros. –Las óperas son *Lohengrin*, tal como se canta en Bayreuth [sic]; el *Fausto* con las voces de la Patti y del tenor De Reské; *Guillermo Tell*, cantado por Faure, y *Los Hugonotes* por Rosa Garán, Gayarre y el bajo Bandauresque. –Los coros serán los mismos de la ópera de París. –Las voces y las partes de orquesta se oirán por medio de un inmenso fonógrafo, con una claridad y precisión maravillosa. –Cada una de las cuatro óperas elegidas tendrá una duración de tres horas, con intervalos de quince minutos de una ópera a otra, pues todo esto está perfectamente regulado por el mecanismo del reloj. –Las representaciones tendrán lugar desde mediodía a media noche, pudiendo cambiarse el orden del espectáculo por medio

³¹³ Julio Bonilla: “Desde Méjico”. *La España Artística*, V, 220, 9-VII-1892, p. 4.

³¹⁴ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113, 30-X-1892, p. 143.

³¹⁵ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 112, 15-IX-1892, p. 135.

de una llave. –El ingeniero constructor de este reloj trabaja en su obra desde hace diez años, y accediendo a las insistentes súplicas de Edison, ha consentido en exponerlo en Chicago, cuando pensaba a hacerlo en la Exposición de París de 1900”³¹⁶.

La *Ilustración Musical*... el 30 de noviembre: “La *prima donna* Lola Beeth, de la Ópera de Viena, que debe crear el papel de *Luisa* en la nueva ópera de Mascagni, *Los Rantzau*, ha ido a Florencia para asistir al estreno de la misma, renunciando a cantar en otras representaciones de *Lohengrin* en la Ópera de París, donde ha obtenido el más brillante éxito”³¹⁷.

El 20 de noviembre *La España Artística* publica una correspondencia de Harry Moltan en la que reseña la actividad teatral en la capital bávara, donde el barón Karl von Perfall cumple 25 años como director de la Ópera de Munich. Dice Moltan:

“Doy principio a mi carta haciendo mención de una hermosa fecha que jamás volverá a registrarse en los anales de nuestro teatro: la del XXV aniversario de hallarse desempeñando el cargo de director de la Ópera de Munich, la más célebre de toda Alemania, el activo cuanto inteligente Barón de Perfall.

En medio de la esterilidad de la poesía dramática, el Barón de Perfall, ha sabido afirmar en nuestra escena sólidas bases el género musical y ha ligado a nuestro teatro, inmortalizándole, el ilustre nombre del gran maestro Ricardo Wagner, haciendo que nuestra decaída ópera, que tan rudo golpe sufrió con la terrible muerte del malogrado rey de Baviera Luis II, su más entusiasta propagador, vuelva a mostrarse espeléndida de vida.

El Barón de Perfall ha dirigido nuestro teatro en los días tempestuosos de la política y tanto en ellos como en las épocas que han seguido, su energía triunfó siempre, obteniendo esta victoria que señalo, creando con ello la ópera nacional, que tan admirada es de propios y extraños.

Perfall nació el 29 de febrero de 1824 en Munich, dedicándose en los albores de su existencia al estudio de las ciencias jurídicas; pero dominándole sus aficiones musicales, bien pronto abandonó todo estudio serio por el arte.

En 1867 fue nombrado por Real orden director de la Ópera, en cuyo puesto ha visto transcurrir veinticinco años.

No obstante las fatigas y ocupaciones anexas a su difícil cargo, ha tenido tiempo también para componer varios trozos musicales de gran mérito, siendo los de más popularidad los aires melódicos y cantatas que titula *Undine*, *Rulezahl*, y dio a la escena con lisonjero éxito las óperas *Jumbeer Heinz*, *Jacontola* y *Raimondin*, que aún son representadas y por lo tanto de repertorio.

Tal es la historia artística del director más nombrado e ilustre que Alemania cuenta.

He pasado agradables horas en la fiesta dada por Mr. O. Lamborg, de Viena, y a la que concurrió un auditorio numerosos y escogido.

En la misma se verificó la audición cómica de *el hombre como músico* y *El pianista del porvenir*, excitando grandemente la hilaridad de la concurrencia. [...]

³¹⁶ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 243, 5-X-1892, p. 1.

³¹⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 117, 30-XI-1892, p. 174.

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”³¹⁸.

A mediados de diciembre y en carta dirigida a Adolfo de Gumuncio, J. Soler informa sobre la actividad musical en Lisboa. El teatro de San Carlos anuncia su apertura para el 29 de diciembre con *Lohengrin*, con una compañía en la que figuran Arkel, Masini, Kaschmann, la soprano Teresina Angeloni, la soprano española Regina Paccini (recién llegada de Moscú), la mezzo Amelia Stahl, Vincenzo Coppla (tenor), Lelio Casini (barítono), Camillo Tiegna y Paride Povoleri (bajos). Bajo la dirección Orestes Bimboni³¹⁹, la empresa anuncia el estreno en la capital lusa de *Tannhäuser* (marzo 1893), *Orfeo* de Gluck y *Pagliaci* de Leoncavallo. Dice Soler: “No puedo prever a dónde irá a parar todo esto con la crisis que atravesamos. Los gastos de la gran nave San Carlos son inmensos, y sin subsidio por añadidura [...]. Decididamente el gobierno debiera aprovechar la extraordinaria aptitud del Sr. Freitas Brito, que daría un ministro de Hacienda modelo”³²⁰. A finales de diciembre Teresa Arkel sale de Barcelona con dirección a Lisboa acompañada de su esposo el doctor Segismundo Arkel, médico-cirujano que ejerce en Milán; Arkel debuta en la capital portuguesa con *Lohengrin*³²¹.

1893

El 9 de febrero de 1893 se estrena en la Scala de Milán *Falstaff*, libreto de Arrigo Boito y música de Giuseppe Verdi³²² con Maurel, Garbín, Pini-Corsi, Paroli, Arimendi, Pelagalli, Zilli, Pasqua, Stehla y Guerrini en los papeles protagonistas. El público de Milán acoge con entusiasmo la comedia de Verdi y el Gobierno italiano le ofrece el título de Marqués de Busseto. Al saberlo, Verdi telegrafía al Ministro de Instrucción Pública y haciendo alarde de su modestia le dice: “A V. E., como artista, acudo para que

³¹⁸ “Correspondencias. Desde Alemania”. *La España Artística*, V, 255, 20-XI-1892, p. 3.

³¹⁹ Recordamos que Bimboni estrena *Lohengrin* en el teatro de San Fernando de Sevilla el 28 de abril de 1892, trasladándose luego a Bilbao donde el 18 de mayo comienza la temporada de ópera.

³²⁰ Soler, J.: “Desde Lisboa”. *La España Artística*, V, 263, 20-XII-1892, p. 4.

³²¹ “Teatros de Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, V, 265, 28-XII-1892, p. 2.

³²² Retrato en “El maestro Verdi, autor de la nueva ópera *Falstaff*”. *Ilustración Española y Americana*, XXVII, 10, 15-III-1893, p. 164.

haga cuanto pueda para impedirlo”³²³. Dice un telegrama de la Agencia Fabra sobre el estreno de la partitura: “**Milán 10.** –La nueva obra del maestro Verdi, titulada *Falstaff*, estrenada anoche en el teatro de la Scala, ha obtenido un éxito extraordinario. –El insigne compositor fue llamado siete veces al palco escénico, y aclamado con entusiasmo por el público”³²⁴. La *Ilustración Musical...* de Pedrell publica un artículo del wagneriano Forcaud dedicado al género de la comedia musical y al último estreno de Verdi del que extractamos algunos párrafos; dice Forcaud: “Durante meses y meses no se hablará más que de la comedia lírica de Verdi, representada hace algunos días, por primera vez, en la Scala de Milán. Los telegramas remitidos la noche misma del estreno afirman, todos sin excepción que la obra es perfectamente original y muy interesante en medio de la alegría que la informa [...]. No soy ciertamente de aquellos que creen sin reservas que *Aida* y *Otello* son obras maestras. Pero cuando pienso en *Il Trovatore*, en *La forza del destino*, en *Rigoletto*, en *La Traviata*, me es imposible no hacer justicia a la lógica evolución de la cual es *Aida* verdadera hija. –Todo el mundo conviene en que a Verdi nunca le faltaron ideas; débese añadir que muchas de esas ideas son singularmente robustas y de un sabor muy original. El *don* dramático se ha manifestado siempre en él, algunas veces brutal, grosero, pero innegable. Si, con demasiada frecuencia, su arte se ha preocupado del efecto por encima de todo, y muchísimas veces lo ha alcanzado; puédesele reprochar la pobreza o la incorrección de su armonía, la incoherencia de sus formas, la vulgaridad de su instrumentación. Sus tentativas para la reforma de su manera no habían logrado más que influir en la acentuación de las palabras y de los caracteres de la declamación. Y de una sola vez, el artista quiso reformarse: leyó *Lohengrin* y escribió su ópera destinada al teatro del Cairo. La partitura de *Aida* tiene todo el alcance de un examen de conciencia, de una confesión y de un acto [...]. ¿Qué es *Falstaff*? –Una *bouffoneserie*, según nos dicen, combinada con un episodio amoroso. Si esto es así, como lo es seguramente, *Falstaff* sería una comedia lírica. En nuestros tiempos hay en música dos problemas: la tragedia y la comedia musicales. Los 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

³²³ “El maestro Verdi, autor de la nueva ópera *Falstaff*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 10, 15-III-1893, p. 163.

³²⁴ “Actualidad. La nueva ópera de Verdi. Verdi y Shakespeare. –Los cantores. –Empieza el éxito. –El éxito va en aumento. Estalla el éxito. –Ovación extraordinaria. –Un telegrama de Fabra”. *El Heraldo de Madrid*, 10-II-1893.

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”³²⁵.

Dice la *Ilustración Musical...* el 15 de febrero sobre el estreno de *El holandés errante* en el Teatro de Lille: “Durante muchos años, Wagner era de imposible ejecución en Francia, tanto por los recuerdos de 1870 y la carta escrita entonces por el gran maestro, que ponía fríos a los franceses con sólo recordarla, cuanto por lo difícil de su música. –Al fin ha venido la reacción, y ahora no sólo ejecutan obras wagnerianas en París, sino que hasta en provincias las aprecian. Esta semana se ha ejecutado precisamente en el Teatro de Lille una de las partituras más populares del ilustre alemán, *El Buque Fantasma*. La ópera ha sido aclamada con entusiasmo”³²⁶.

El mismo 15 de febrero, la revista dirigida por Pedrell recoge el anuncio de un concierto realizado por Matías Miquel en el *Salón Erard* de París; dice la *Ilustración Musical*: “Nuestro compatriota, el notable pianista D. Matías Miquel, dará esto días, en el *Salón Errad* de París, un interesante concierto. –He aquí el programa, que asegura desde luego la espléndidez de la fiesta, por el gusto exquisito que ha predominado en la elección de los números: [...] 5º *Fragmentes* de la *Walkyrie*, Wagner-Brassin; *a. Walhall*; *b. Chant d’amour* de Siegmund; *c. Incantation du Feu*; *d. Chevanché des Walkyries*”³²⁷.

El 15 de marzo la *Ilustración Musical...* publica una reseña biográfica sobre Pablo Gilson³²⁸ extractada de un artículo escrito por Ernesto Closson (redactor de la *Guide*

³²⁵ Forcaud: “Falstaff”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-II-1893, p. 27.

³²⁶ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 22.

³²⁷ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 23.

³²⁸ Paul Wilson, compositor, directo y crítico belga autor de la ópera *Sinai*, nace en Bruselas el 15 de junio de 1865 y poco después sus padres se establecen en Ruysbroeck donde permanecen hasta 1882. Allí recibe sus primeras lecciones del organista de la localidad, Campillon y, más tarde, clases de armonía y contrapunto con el pedagogo Duyck, alumno de Fétis padre. En 1882 Gilson se establece en Bruselas donde recibe clases de Gevaert desde 1886, consiguiendo el *Prix de Rome* en 1889.

Musical) para la revista *Libre crítica* de Bruselas. Dice Closson sobre Gilson: “¿Quién en efecto, no conoce la silueta de ese joven flaco, enigmático [...]. En la intimidad es un trabajador infatigable y encarnizado, como pocos existen, ocupándose un poco de todo, de literatura, poesía, música, naturalmente, ciencia, lingüística, de todo en fin [...]. Es un curioso en frío, un investigador sin pasión, un libro-viajero sin arrebatos de bibliófilo, un admirador sin entusiasmo blindado [...]. Aparece en sociedad lleno de una modestia sorprendente, embarazosa, irritante. Escucha con una atención concentrada, fijando en la persona que habla, a través de sus gemelos, su mirada clara, fría, ligeramente cáustica... De tarde en tarde hace una observación breve, incisiva, siempre justa, lanzada al correr de la conversación, lentamente y a media voz. –Menos aplomado, no obstante, en la intimidad, acuérdome con verdadera alegría del paseo que ambos emprendimos por los alrededores de Bayreuth un domingo por la mañana. Dábase el *Parsifal* por la noche. Conversación de las más interesantes, llena de observaciones ingeniosas y de apreciaciones altamente instructivas. ¡Qué bella mañana y que amable compañía!”³²⁹.

El mismo 15 de marzo, la revista dirigida por Pedrell anuncia los ensayos de *La Valkiria* en Palais Garnier de París; dice el suelto: “En la Gran Ópera han empezado los estudios para poner en escena *La Walkyrie* de Wagner; créese que todo estará preparado para los primeros días de abril. La viuda del compositor ha prometido ir a París durante los ensayos para hacer algunas indicaciones útiles. Dícese maravillas, tanto de las decoraciones y trajes como de la distribución de los papeles de las valkirias, que serán cantados, no por simples corista, sino por primeras partes”³³⁰. Dice la *Ilustración Musical* el 30 de marzo: “El tenor Van Dyck habrá llegado uno de estos días a París. Como los estudios de la *Walkyrie* se prosiguen con actividad, es probable que se ejecutará la obra a principios de abril”³³¹. La revista de Pedrell reseña el mismo día un concierto de Lamoureux en París en el que Materna canta la parte de Yseult en *La muerte de Isolda*; dice la revista: “Tienen tal prestigio los conciertos Lamoureux y Colonne que en uno de los últimos, asistía a ellos mucho público no obstante el tiempo primaveral que llenó de gente los campos y los alrededores de París. –En el concierto Lamoureux fue objeto de grandes aplausos Mme. Materna, la gran creadora de las principales obras de Wagner, que todos los años va a la capital de Francia a interpretar

³²⁹ “Ernesto Closson”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, pp. 33-4.

³³⁰ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, p. 38.

³³¹ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

la escena *La muerte de Yseult*. Aunque la voz ha perdido bastante, la inspiración es tan hermosa y el estilo tan elevado, que el espectador se entusiasma”³³².

Tras siete ensayos, el 30 de marzo la *Ilustración Musical* reseña el estreno de *Tannhäuser* en el teatro San Carlos de Lisboa dirigido por Orestes Bimboni; dice la revista siguiendo al diario portugués *O dia*: “Con brillante éxito se ha estrenado en el S. Carlos de Lisboa, la ópera de Wagner, *Tannhäuser*, interpretada por la Sra. Arkel y los señores Kaschmann, Metellio y Roossi [sic]. «Debemos los mejores elogios –dice *O Dia*– a Orestes Bimboni, a este tan modesto cuanto inteligente y laborioso artista, que en siete ensayos puso una obra de tal importancia, mereciendo del público una ovación calurosa y perfectamente merecida»³³³. Dice la revista citada de Pedrell el mismo día: “Un maestro alemán, llamado ya el nuevo Wagner (?) está transformando en tetralogía musical la *Odeisea de Homero*. Las distintas partes de esta obra, se titularán: *Circe*, *Nausica*, *el regreso de Ulises* y *la muerte de Ulises*”³³⁴.

El 15 de abril la *Ilustración Musical*... reseña unas audiciones de *Aeolian*, instrumento construido por la casa Charen (A. Meriden, Contenticut) de New York, presentado en la casa Ricordi y el centro *Famiglia artistica* de Milán por el representante de la empresa en Europa, el español Fermín Toledo; dice la revista: “trátase de una especie de órgano que sirve para reproducir y hacer oír composiciones de vastas proporciones. El efecto producido no es el de un simple organillo: la mano del que le utiliza, aunque obra por medios mecánicos, puede causar los efectos de colorido más primorosos. Del programa de una de las audiciones citadas, causaron verdadera delicia la *fuga en sol* menor de Bach, el *allegro* de la quinta sinfonía de Schubert y sobre todo, el preludio de *Los maestros cantores* de Wagner”³³⁵.

El 12 de mayo se estrena en Palais Garnier *La Valkiria* de Richard Wagner con Van Dyck (Siegundo), Carón (Siegllinda), 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 remitido a *El Heraldo de Madrid*: “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

³³² “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

³³³ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

³³⁴ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

³³⁵ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 54.

aclimatarse en este país, y que el *chauvinisme* de ciertos grupos políticos le hizo en un principio tan cuerda 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 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”³³⁶. Dice la *Ilustración Musical* sobre este estreno:

“Todo el interés de la quincena se refleja en la representación de *La Valkyrie* en el Gran Teatro de la Ópera de París. Francia ha abierto de par en par las puertas de su primer teatro, tardía, pero gloriosamente, a Wagner.

A continuación extractamos de nuestro colega parisién, *Europa y América*, la revista que dedica a la representación de esta obra.

«Desde los primeros compases del **preludio** –dice– se nota el carácter sombrío y violento del drama. Siegmundo, perseguido por la tempestad y por implacables enemigos, entra en la morada agreste de Hunding, y ya se comprende que la desdicha y la fatalidad pesan sobre aquel hombre. La suave y compasiva Sieglinda se presenta, a las primeras miradas nace el amor y empieza el drama.

»La entrada de Hunding, el señor áspero y brutal, está caracterizada por breves y enérgicos acordes. La escena que sigue, el relato de Sigmundo, graduado por acentos que hacen temer un choque entre ambos hombres, las frases inquietas de Sieglinda, todo esto produce inquietud en el ánimo. Así es que se ve con placer a Hunding y Sieglinda abandonar el escenario, dejando solo a Siegmundo. Vuelve la joven y Hunding, adormecido por un narcótico, ya no es de temer; Siegmundo puede huir, pero el amor retiene al héroe. Después de cantos deliciosos de amor y éxtasis, Siegmundo se aparta de los brazos de Sieglinda lanzándose sobre el tronco del fresno, arranca la espada que ha servirle para combatir. Tal es el primer acto, que termina con verdaderos transportes de triunfo.

»En el **segundo acto**, el dios Wotan ordena a su hija Brunhilda que se prepare a ir en socorro de Siegmundo. Ella entonces lanza el pintoresco grito de guerra de las valkirias. Fricka, diosa de la razón y de la conciencia, discute con Wotan, sosteniendo que debe ser castigado el héroe; el dios cede y al fin Brunhilda anuncia Siegmundo que a él toca morir en el combate contra Hunding. Estas escenas son largas y desprovistas de interés, por más que las hace necesarias la filosofía de la acción. El interés va a concentrarse, durante el tercer acto, en el duelo de Sigmundo y de Hunding.

»Todo el **tercer acto** es magnífico. Al sonido del cántico de las valkirias, estas vírgenes guerreras atraviesan los aires, transportando al paraíso germánico los cuerpos de los guerreros muertos en los combates; después se reúnen en la cima de agreste monte y hacen resonar su música triunfal. En esto llega *Brunhilda*, a quien

³³⁶ B[Bleu = Borrell?]: “Wagner en París. (De nuestro servicio especial)”. *El Heraldo de Madrid*, 13-V-1893.

entrega los pedazos de la espada de *Siegundo* para que pertenezca al hijo del héroe que lleva en su entrañas, y que se llamará Siegfido.

»Wotan se presenta a pedir a su hija cuenta de su desobediencia; las valkirias le ruegan que la perdone y ante su negativa, huyen espantadas. Entonces viene la admirable escena entre el dios y Brunhilde, que el mundo entero conoce y que es la página quizás más espléndida de Wagner. A fuerza de súplicas, la irritada deidad se enternece y en vez de condenar a la culpable a terminar su vida miserablemente entre los humanos, la condena a dormir en una roca, rodeada de llamas, hasta el día en que un héroe casto y que nunca haya conocido el miedo venga a libertarla. Ese héroe será Siegfido en la tetralogía de Wagner. El dios se despide de su hija en acentos de gran ternura, la cubre con su armadura y baja sobre su rostro la visera de su casco de plata. Después evoca a Logue, el dios del fuego y aparecen las llamas. Entonces la orquesta prorrumpie en sonoridades de dulzura encantadora y la virgen guerrera podrá dormir feliz al ruido de esta sinfonía ideal y divina.

»La **ejecución** de esta obra ha sido bastante buena. Mr. Van Dyck canta con autoridad, siendo perfecto en las pases que reclaman calor y poder. Su declamación es amplia y su estilo musical muy puro. Madame Carón da a Sieglinda el suave color que conviene a esta heroína. Mlle. Breval en Brunhilda encanta y Mr. Delmas es notable en el papel de Wotan. Bien las Walkyrias y excelente la orquesta.

»Por lo que respecta a la **decoraciones**, puede decirse sin temor a exagerar que jamás, en ninguna obra y tal vez en ninguna capital, han sido tan bellas. El primer acto pasa en un sitio agreste, con un enorme fresno en que está clavada la espada de Siegmundo. El segundo acto nos presenta unos montes admirables de desolación, sitio a propósito para las citas de las valkirias. Terrible también el aspecto de las decoraciones del acto tercero; la naturaleza se ostenta en ellas con indecible majestad. Los pintores de estas maravillas son: para el acto primero, MM. Rubé y Chaperon; del segundo, Mr. Jambon; y del tercero Mr. Carpezat»³³⁷.

Tras el estreno de *La Valkiria* en 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 París. La señora Wagner –dice la *Ilustración...*– “desea, que habiéndose sido silbado *Tannhäuser* cuando lo representaron por primera vez en París, se dé al maestro difunto la satisfacción de presentar de nuevo al público ese drama lírico, a ver si rectifica la opinión hostil de hace treinta años. Los críticos ven en esto una exigencia molesta; pero la dirección de la Ópera parece dispuesta a complacer a la viuda del gran artista alemán”. A propósito del estreno de *La Valkiria* en la capital francesa, dice Sarah Bernhardt en una entrevista realizada en Marsella para un

³³⁷ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 129, 30-V-1893, p. 78.

periódico de París: “No andaré con distingos... adoro a Wagner y su música, y lamento que no sea francés”³³⁸.

El 24 de mayo se presenta en Nueva York la banda del regimiento de Zaragoza dirigida por Francisco Martínez, en una audición al aire libre celebrada en la plaza de entrada al Ayuntamiento de la ciudad norteamericana, interpretando, como tercera partitura del programa, una Fantasía sobre *Lohengrin*; dice la reseña que publica la *Ilustración Musical*:

“La magnífica banda del regimiento de Zaragoza se hizo oír el día 24 de mayo por primera vez en Nueva York, ante el palacio municipal, que estaba engalanado con banderas españolas y norte-americanas. Una muchedumbre inmensa llenaba el bello parque que ante el artístico edificio se extiende. Fuerzas de policía formaban un cordón que dejaba franca a los músicos la plazoleta, situada ante los escalones del Consistorio, en los cuales y en el pórtico de entrada se habían colocado muchas personas distinguidas.

El alcalde y otras muchas distinguidas personas, así como la comisión de los Ciento, oyeron el concierto desde el balcón del palacio.

A medida que se acercaban las cinco de la tarde, hora señalada para el comienzo del concierto, crecía la expectación del público, del que formaban parte no pocos españoles.

De estos, todo los que quisieron hacerlo, franquearon el cordón de la policía, pasando al pórtico de *City Hall*, tal vez porque se habían dado órdenes al efecto a la policía.

A las cinco en punto movió su batuta el músico mayor D. Francisco Martínez, y comenzó el concierto cuyo programa fue el siguiente:

1º Himno nacional americano.

2º Saludo a los Estados Unidos, pasodoble compuesto por S. A. R. el infante D. Antonio.

3º Fantasía de *Lohengrin*, Wagner. [...]

Esta primera audición de la brillante banda, ha sido una revelación para los norte-americanos, que no han oído nada que pueda comparársele. Todo es excelente en la banda: director e instrumentistas, madera y metal, el conjunto y los solistas. En las entradas y finales era de notar la precisión absoluta, la uniformidad en los pianos y sostenidos el dominio absoluto de todas las partes por el director, que acreditó ser una notabilidad musical [sic]. [...]

Terminado el programa, el Sr. Martínez fue presentado por el cónsul de España al alcalde, que le felicitó calurosamente, haciendo lo propio los miembros de la comisión de los Ciento.

El concierto ha tenido un éxito brillante y es digno principio de la serie de triunfos que sin duda aguardan en los Estados Unidos a los músicos españoles.

Al retirarse estos fueron despedidos por una prolongada salva de aplausos, en que tomaron parte el alcalde y la comisión de los Ciento, el público en masa y hasta la policía”³³⁹.

³³⁸ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Ameircana*, VI, 130, 15-VI-1893, p. 86.

³³⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 130, 15-VI-1893, p. 87.

El 15 de julio la *Ilustración Musical* 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. El mismo día la revista dirigida por Pedrell reseña la actividad teatral en París, donde cada representación de *La Valkira* produce entre 22 y 24.000 francos y, al mismo tiempo, indica las dificultades surgidas en Londres para las representaciones wagnerianas al no aceptar la dirección de las funciones ni Mottl ni Richter; dice la revista:

“Dicen de París:

Se empiezan los preparativos para nuestra fiesta republicana el 14 de julio. La comisión artística de las fiestas, de acuerdo con el arquitecto y el decorador principal de la Ópera, propone una innovación muy ingeniosa, que eclipsaría cuanto se ha hecho hasta ahora. Basándose en la tramoya que se emplea en la Ópera para la cabalgada de *La Valkiria*, se proponen hacer desfilar en los aires, en la Explanada de los Inválidos, en medio de nubes artificiales, los ejércitos legendarios de la primera república y las grandes escenas de la revolución, mediante un gasto que no excedería de 40.000 francos, según parece... Nada se ha acordado definitivamente todavía y si la innovación no se lleva a cabo esta vez, probablemente la veremos por los aires en el año venidero.

Se trató de poner en escena *Lohengrin* en la Ópera para la función gratuita y popular del 14 de julio, pero lo que falsamente se llama patriotismo se ha sentido indignado. «¡Qué –ha dicho– ejecutar una obra de Wagner aquel día! ¡Celebrar la fiesta nacional con música alemana! Eso sería una traición, una infamia, un verdadero crimen». Así, pues, se ha cambiado el cartel deprisa y corriendo y *Robert le Diable* obtendrá los honores de la representación. Enhorabuena, mas se olvida que el compositor de *Robert* es tan alemán como el de *Lohengrin*, hasta prusiano, pues si no me equivoco Meyerbeer nació en Berlín, donde quiso ser enterrado. He ahí las estupideces que se cometen dejándose llevar de ideas falsas y de tontas declamaciones. El patriotismo nada tiene que ver con esta clase de manifestaciones, pertenecientes exclusivamente al dominio del arte, y que al revés podrían servir útilmente para la educación artística de un pueblo.[...]

Todos los teatros de París están cerrados, con excepción de tres o cuatro que vegetan tristemente. Sólo la Ópera gana dinero con *La Valkiria*, larga y algo fatigosa pero soberbia y que atrae a todos los extranjeros. Cada representación de la obra de Wagner produce de 22 a 24.000 francos, lo cual quizás no se haya visto nunca en esta época del año. Por este motivo, la dirección, según lo dije ya, ha hecho estudiar en doble todos los papeles, para no tener que suspender nunca la función. Hasta los ocho pequeños papeles de las *Walkirias* en la cabalgata y el coro del tercer acto han sido estudiados por otras coristas. Cuando se ha logrado un éxito como este, se le explota sin perdonar medio alguno para que dure mucho [...]

Parece que en Londres están comprometidas las representaciones de música wagneriana, por no haber directores de orquesta. Ni Mottl ni Richter quieren aceptar el encargo por diversos motivos, y ellos son tal vez los únicos capaces de esta misión en la capital de la Gran Bretaña”³⁴⁰.

³⁴⁰ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Ameircana*, VI, 132, 15-VII-1893, p. 132.

El 15 de agosto de 1893 la *Ilustración Musical...* anuncia el estreno de *La Valkiria* en la temporada de carnaval-cuaresma de 1894 en el teatro de la Scala de Milán³⁴¹ y, el 15 de octubre que Barnolf compone una *Misa* sobre motivos de *Lohengrin*; dice la revista: “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?”³⁴².

Dice la *Ilustración Musical...* el 30 de octubre: “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 Walkyria* se trata de poner en escena en el teatro de la Ópera, *Tristán e Isolda*³⁴³”³⁴⁴. El mismo día *La Ilustración Española y Americana* publica un grabado de Charles Gounod y una reseña biográfica sobre el compositor francés fallecido a finales de mes en su quinta de Saint-Cloud³⁴⁵ de París víctima de una apoplejía sufrida mientras canta un fragmento de su misa de *Réquiem* acompañado por un organista al armónium³⁴⁶. A raíz de la muerte del compositor *Le Figaro* de París abre una suscripción para erigir un monumento a la memoria de Gounod, suscripción que a mediados de noviembre asciende a 99.010 francos; dice Enrique Rochefort en su periódico *L’Intransigeant*: “Admiro en Gounod muchas inspiraciones brillantes. Recuerdo que asistí al estreno del *Fausto*, y que todo el público bostezaba en el acto del jardín. Durante ocho meses la obra no produjo un céntimo [...]. Hemos silbado *Guillermo Tell*, una maravilla. Hemos silbado *Carmen*, causando la muerte a Bizet, y todos recordamos las enormidades escritas por el atrabiliario Berlioz contra todo lo que hoy gusta y se aplaude con entusiasmo. –En cambio, las mismas damas que durante un año fueron a dormirse con *Fausto*, se embelesan con los recitados de *Lohengrin* y de *La Valkiria*, después de haber hace treinta años echado a pique a *Tannhäuser*. –Esta serie de errores y contradicciones

³⁴¹ “Extranjero”. *Ilustración Musial Hispano-Americana*, VI, 134, 15-VIII-1893, p. 118.

³⁴² “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 150.

³⁴³ *Tristán e Isolda* se estrena en París en 1899.

³⁴⁴ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 139, 30-X-1893, p. 158.

³⁴⁵ “Saint-Cloud (París). Fachada principal de la casa de campo del maestro Gounod. El maestro Gounod en su Estudio”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 41, 8-XI-1893, p. 288.

³⁴⁶ “Carlos Gounod, insigne compositor francés”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 40, 30-X-1893, p. 262.

no nos impide, sin embargo, considerarnos como jueces cuasi infalibles en materia de arte, aunque el vulgo francés sea tan ignorante en pintura como en música”³⁴⁷.

A finales de diciembre de 1893, la empresa de la Scala de Milán publica el cartel para la temporada *di carnevale* en el que figuran *La Valkira*, de Wagner, *Loreley* de Catalani, *Manon Lescaut*, de Pucini y *Fior d’Alpe*, de Franchetti³⁴⁸.

³⁴⁷ “Gounod y Rochefort”. *El Heraldo de Madrid*, 28-XII-1893.

³⁴⁸ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 143, 30-XII-1893, p. 190.

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

La etapa comprendida entre 1886 y 1893 comienza en Madrid con los cuatro últimos años de Bretón al frente de la Sociedad de Conciertos (1886-90). Con esta y otras orquestas ocasionales, Bretón interpreta fragmentos de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*. Además estrena fragmentos de *Tannhäuser* (*Dich teure Halle Gruss ich wieder*¹, *Plegaria de Isabel*) y *El holandés errante* (balada de Senta) cantados por Amalie Materna en dos recitales realizados en mayo de 1887 en el Teatro Real; asimismo, estrena una *Hoja de álbum* para violín y orquesta en un concierto celebrado en el teatro de la Comedia el 7 de marzo de 1889, sesión en la que interviene como solista Enrique Fernández Arbós. Como titular de la Sociedad de Conciertos, Bretón estrena el *Adiós de Wotan a Brunilda* 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, etc.) censura las interpretaciones de Bretón cuando Mancinelli se hace cargo de la dirección de la Sociedad en la temporada de invierno-primavera de 1891.

En su primera temporada al frente de la Sociedad de Conciertos, Luis Mancinelli estrena en el Teatro Real 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). 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 final² de *Los maestros cantores* (20 de marzo) con Baldelli (Beckmesser), De Marchi (Walther), Tabuyo (Sachs), Blasco (Pogner), etc, en

¹ *Tannhäuser*: Acto II, escena 1ª.

² Cuadro segundo, Acto III. Se convierte en el cuarto acto para las representaciones en el Teatro Real.

los papeles principales. En su tercera temporada, Mancinelli estrena en el Príncipe Alfonso una *Suite* arreglada para orquesta por él mismo sobre tres fragmentos del tercer acto de *Tristán e Isolda* (22 de enero de 1893) y como director del Teatro Real estrena en Madrid *Los maestros cantores*.

1. Interpretaciones en Madrid.

1886.

En el verano de 1885 Sarasate y Arrieta coinciden en Birmingham, donde el violinista encarga al director de la Escuela Nacional de Música y Declamación que comunique a la Sociedad de Conciertos que reserva tres semanas para la próxima temporada de primavera³. A principios de marzo de 1886 la Sociedad abre un abono para seis “grandes conciertos”, celebrados los domingos 14, 21 y 28 de marzo y 4, 11 y 18 de abril a las dos de la tarde en el Príncipe Alfonso. La Sociedad dirigida por Bretón⁴ anuncia la participación de Sarasate para tres sesiones y, entre las obras nunca ejecutadas por la Sociedad, figuran partituras de Liszt, Paganini y *Parsifal* de Wagner. Como obras nuevas en Madrid están los bailables de la ópera *Feramosos* de Rubinstein, una *Suite* de Bach, *Suite húngara* de Hofmann y *Le roi s’amus* de Leo Delibes. Las entradas para el abono presentan los siguientes precios: palcos de platea y entresuelo sin entrada, 180 pesetas; palcos de principal, 120 ptas; anfiteatro sin entradas, 30 ptas; butacas con entrada, 30 ptas; delantera de galería de platea, 12 ptas; asiento de galería, 7,50 ptas; delantera de principal, 9 ptas y asiento de principal, 6 pesetas⁵. Los precios para cada concierto oscilan entre las 35 pesetas de un palco y 1 peseta de la entrada para palco y paseo, lo que representa una rebaja respecto a años anteriores⁶.

Simultáneamente la Unión Artístico Musical anuncia una temporada de Conciertos Populares en el teatro-circo de Price bajo la dirección de Espino⁷ y para los que cuenta con la colaboración de Zabalza y Albéniz. Los conciertos se anuncian para los domingos 14, 21 y 28 de marzo y 5 de abril, a las dos de la tarde, coincidiendo en

³ Peña y Goñi, A.: “Un viaje con Sarasate”. *La Correspondencia Musical*, VII, 316, 24-III-1887, pp. 1-3.

⁴ “Celebridades. D. Tomás Bretón”. *La Caricatura*, III, 73, 22-III-1886, p. 6.

⁵ “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 5-III-1886.

⁶ *La Correspondencia Musical*, VI, 270, 4-III-1886, p. 3.

⁷ Caricatura en: “Músicos. Maestro Espino”. *La Caricatura*, IV, 101, 16-I-1887, p. 4.

horario con los de la Sociedad⁸. Como gran novedad de la temporada la Unión Artístico Musical anuncia las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn arregladas para orquesta y obras de Beethoven, Godard, Reyer, Wagner, Massenet y Hans de Bülow. Los abonados retiran sus entradas en la contaduría del teatro-circo de Price de doce a seis de la tarde y por la noche durante las representaciones⁹. El precio del abono es más bajo que el de la Sociedad, pues para los cuatro conciertos se cobra en palcos 60 pesetas –frente a las 180 por seis de la Sociedad– y la entrada más barata por concierto cuesta 50 céntimos, frente a 1 peseta en la Sociedad¹⁰. No obstante y, a pesar del anuncio, Espino no dirige ninguna partitura de Wagner en la serie de conciertos populares dirigidos en el Circo de Price¹¹.

El sábado 6 de marzo Antonio Romero y Andía abre un abono en su almacén de música (Capellanes, 10) desde las once de la mañana hasta las tres de la tarde; los días 6 y 7 se destinan a los abonados a palcos y butacas en la temporada anterior; los días 8 y 9 de marzo a los abonados a las demás localidades y el 10, 11 y 12 de marzo al público en general¹². Romero anuncia también la celebración de un concierto a cargo de Javier Jiménez Delgado, sesión prevista para el 19 de marzo en cuyo programa figura la Marcha de las bodas de *Lohengrin*¹³.

La Sociedad de Conciertos celebra su primera sesión el 14 y la segunda el domingo 21 de marzo, donde el prelude de *Parsifal* figura como quinta obra del programa abriendo la tercera parte¹⁴. Sin embargo, la principal atracción es la presentación de Sarasate que días antes coincide con Peña y Goñi en la estación de ferrocarril de San Sebastián, realizando juntos su viaje a Madrid desde Miranda de Ebro en compañía de Otto Goldsmicht y un amigo de Peña y Goñi. En el transcurso de la conversación se comenta el éxito obtenido por *Lohengrin* meses atrás y Sarasate se muestra como “ferviente wagnerista”, según indica el crítico musical en carta fechada en marzo de 1886 publicada un año más tarde en *La Correspondencia Musical*:

⁸ *La Correspondencia Musical*, VI, 270, 4-III-1886, p. 3.

⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 6-III-1886.

¹⁰ “Unión Artístico Musical. Conciertos Populares”. *La Correspondencia Musical*, VI, 270, 4-III-1886, p. 3.

¹¹ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 271, 11-III-1886, p. 5; “Unión Artístico-Musical. Conciertos Populares”. *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, p. 3; “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, p. 5.

¹² “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 5-III-1886.

¹³ “Noticias, Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 272, 18-III-1886, p. 5.

¹⁴ “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 21-III-1886.

“He tratado muy poco a Sarasate, a pesar de haberle oído y admirado en una sesión íntima, y para mí inolvidable, con que obsequió a varios amigos en el hotel de París, cinco años hace, y en la cual nos dio a conocer una estupenda composición de Svendsen.

Pero el tratarle poco, no me ha enseñado nada que yo no supiera, en lo que al violinista atañe. Por este concepto, Sarasate es la perfección; se llega ahí y de ahí no se pasa. Es, pues, inútil y hasta impertinente detallar y profundizar cualidades que se han impuesto con irresistible poder a todos los públicos.

Me faltaba, sin embargo, sondear en el célebre concertista, al artista en general; me faltaba conocerle en ese terreno amplio y dilatado, en el cual, desligado completamente del espíritu de las trabas que lo sujetan a una manifestación aislada del talento musical, abraza los horizontes del arte en toda su variada extensión.

Para alcanzar este objeto, no tuve la menor necesidad de *lui tirer la langue*, como dirían los franceses, No; en cuanto nos encontramos en el mismo coche, se estableció entre nosotros esa intimidad, esa necesidad de expansión que los viajes traen consigo naturalmente.

¿Y que habíamos de hablar? ¿Del violín? Ni por pienso. Elogiar a Sarasate es una vulgaridad monumental, y yo me guardé muy bien de incurrir en ella.

La corriente se estableció en cuanto le hablé del éxito del *Lohengrin* había alcanzado, pocos meses hace, en el Teatro Real. El *Lohengrin* nos llevó lógicamente a Wagner, y aquí tomó la palabra Sarasate, para hacerme pasar uno de esos ratos cuya memoria se conserva gratisimamente.

¡Encontrarme con Sarasate wagnerista ferviente y entusiasta yo asendereado y maltrecho propagador de la doctrina de Wagner, en la corte de todas las Españas, donde el gran maestro comienza ya a molestar a los rutinarios y a los ignorantes que antes le despreciaban! Eso era miel sobre hojuelas.

Sarasate habló por espacio de más de una hora y describió con creciente entusiasmo, con acento vehemente y ayudando a la frase con el gesto expresivo y la movilidad fisonómica, las maravillas que esmaltan la *Tetralogía* de Wagner, esas maravillas ante las cuales han entonado cánticos de gloria censores tan corteses y severos como Soubies y Malherbe y antiwagneristas tan mordaces y duros como Paul Lindau.

Los rugidos de Fafner convertido en dragón, los cómicos escarceos del enano Mime, los amores de Siegfried y Brunhilde, la famosa escena de la fundición de la espada, el maravilloso final del acto segundo de Siegfried, en el cual el héroe legendario sigue con arrobamiento los acentos de un ave ideal, mientras la naturaleza derrama sobre la tierra su inmensa, su indefinible poesía; todo eso y más que callo, me relató Sarasate, con la elocuencia irresistible, con el fuego y la pasión del adepto ferviente del artista convencido.

Yo le escuchaba embelesado y seguí escuchando embelesado detalles del *Parsifal* y de *Los maestros cantores de Nuremberg*.

A propósito de la abnegación artística que la ejecución de la *Tetralogía* y del *Parsifal* requieren, contábame Sarasate maravillas del talento y ductilidad con que los artistas alemanes se plegaban a la voluntad de Wagner; hablábame del personaje de Mine, enano y contrahecho, de las ondinas que en el *Rheingold* simulan, acostadas sobre las ondas, verdaderos ejercicios de natación, hablábame de los gigantescos esfuerzos de *Siegfried* golpeando sobre el yunque para fundir la espada, de la cabalgata de las *Walkirias* [sic], de *Parsifal*, inmóvil y extático durante todo el primer acto de la ópera y de otros mil detalles que realzan el hermoso sacrificio de toda concesión, en aras de la realidad dramática.

De aquí vinieron, ¿no habían de venir?, las comparaciones. ¿Habló él ó hablé yo? Elija el lector a su gusto, y si lo que se dijo en aquel coche le desagrada, eche

sobre mí toda la responsabilidad, que tengo las espaldas anchas y llueve sobre mojado. [...]

De la música pasamos a la literatura; y en cuanto convinimos en que Zola era el Wagner de la novela, y nos encontramos tan de acuerdo en nuestras opiniones musicales como en las literarias, pasamos revista a Balzac, a Flaubert, a los hermanos Goncourt, a Zola y a Guy de Maupassant, y barajamos *Le Père Goriot* y *Le mederine de Campagne* con *Madame Bovary* y *Germinie Lacerteux* y *Germinal* y *Pot Boville* con *Boule de Suif*, *La maison Tellier* y *Bel-ami*. Y ya en este camino, dije a Sarasate, para quien Pereda es desconocido, que leyera las obras de este grande, de este insigne maestro de la literatura *verdad* española, que leyera *Escenas montańesas* y *Sotileza*, para que supiera que en un modesto rincón de la Montaña existe un genio audaz y revolucionario entre el cual la inmensa mayoría de los escritores de hoy, existe la misma diferencia que entre la inmensa mayoría de los cantantes de ópera y Sarasate”¹⁵.

La presencia y la expectación suscitada por Sarasate¹⁶ en Madrid provocan que la Unión Artístico Musical suspenda el segundo concierto de su serie previsto también el 21 de marzo, traspasándolo para el miércoles 24. En la sesión de la Sociedad el Príncipe Alfonso está lleno salvo en los palcos, ya que en éste y otros conciertos de la serie apreciamos cómo a raíz de la muerte de Alfonso XII un sector del público que acude a los conciertos por moda en temporadas anteriores deja de asistir. El prelude de *Parsifal* es muy aplaudido como indica la reseña publicada en *La Correspondencia Musical*:

“La venida del gran Sarasate a Madrid ha producido una verdadera revolución entre los dilettantes madrileños.

Todos esperaban con ansia el concierto del domingo, y hasta la Sociedad de Conciertos Unión Artístico-Musical, suspendió su anunciada reunión en honor del insigne artista, que en unión de Gayarre pasea triunfante por Europa el glorioso nombre del arte lírico español.

No fue una ovación la que el público tributó el domingo al célebre violinista, pues el espectáculo que presenciábamos, y al que nos asociamos de todo corazón, y al que nos asociamos de todo corazón, revistió los caracteres de una apoteosis.

Aquello fue un desborde de entusiasmo que rayó en los límites del delirio.

El público estaba absorto ante las maravillas de ejecución realizadas por el émulo de Paganini, y no cesó de aplaudirle ni un solo instante. [...]

La orquesta acompañó magistralmente al virtuoso.

La obertura de *Freischütz*, de Weber, la obertura de *Anacreonte*, de Cherubini, el prelude de *Parsifal* de Wagner, y la *Marcha de las Antorchas* (núm. 2) de Meyerbeer, fueron muy aplaudidas, habiéndose repetido la obertura de *Anacreonte*, que fue admirablemente ejecutada.

La entrada un lleno completo, y era consolador el ver que el antiguo Circo, testigo de tanto y tan merecidos triunfos alcanzados por la Sociedad de Conciertos, volvía a recobrar su primitivo esplendor. Únicamente los palcos se veían desocupados, precisamente la localidad de la que parece haberse alejado cierta clase de nuestra sociedad. Sensible es este alejamiento, cuyas causas no queremos

¹⁵ Peña y Goñi, A.: “Un viaje con Sarasate”. *La Correspondencia Musical*, VII, 316, 24-III-1887, pp. 2-3.

¹⁶ “Celebidades. Pablo Sarasate”. *La Caricatura*, III, 74, 29-III-1886, p. 12.

investigar, y que creemos cesará pronto si para ello se ponen los medios. Entretanto, y dado el mucho público que quedó sin localidad el domingo, nosotros convertiríamos los palcos en asientos de ídem, seguros de que no quedaría uno por vender”¹⁷.

La Sociedad de Conciertos celebra el tercero de la serie el domingo 28 de marzo a las dos de la tarde en el Príncipe Alfonso; la obertura de *Tannhäuser* figura como cuarta obra del programa abriendo la segunda parte¹⁸ y se repite a instancias del público, como destaca la reseña publicada en *La Correspondencia Musical*: “Un nuevo y ruidoso triunfo para Sarasate y muchos aplausos para la Sociedad que dirige el maestro Bretón. Este es el resumen del concierto celebrado el domingo en el teatro del Príncipe Alfonso, que estaba completamente lleno. [...] En cuanto a la orquesta, agradaron extraordinariamente el *minuetto*, de Bolzoni, que fue repetido, la obertura de *Tannhäuser*, también escuchada dos veces por el público, y la marcha de Schiller, de Meyerbeer”¹⁹.

El lunes 29 de marzo de 1886 Javier Jiménez Delgado interpreta al piano la Marcha de las bodas de *Lohengrin* en un concierto celebrado a las nueve de la noche en el Salón Romero²⁰ en el que la partitura de Wagner figura como cuarta de la tercera parte en unión del estudio *Dans les bois* de Liszt²¹ y sobre cuya ejecución no hemos localizado aún ningún testimonio.

La Sociedad de Conciertos celebra el cuarto concierto de la serie el domingo 4 de abril en una sesión en la que se interpreta la Obertura de *Rienzi*, aunque nuevamente Sarasate es el gran triunfador de un concierto donde –dice *El Imparcial*– “la concurrencia ha sido extraordinaria”²². Entre las partituras interpretadas por la orquesta se repiten las oberturas *Leonora* de Beethoven y de *Rienzi*, “ambas muy conocidas del público”²³; para *La Correspondencia Musical* la obertura de *Rienzi* –como el resto del

¹⁷ “Sociedad de Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, p. 4.

¹⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-III-1886.

¹⁹ “Sociedad de Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, VI, 274, 1-IV-1886, p. 4.

²⁰ Antiguo local de Capellanes, es remodelado en las obras realizadas por el arquitecto Marín Baldo y el delineante señor Rosado. El Salón Romero se inaugura el 30 de abril de 1884 con un concierto vocal e instrumental a beneficio de la Junta de Señoras –presidida por la Reina– para la construcción del templo de la Virgen de la Almudena. El salón de conciertos es de forma cuadrangular y mide 28 metros de lado, con capacidad para 450 butacas en la nave central; en los costados hay instalados 130 pianos y armoniums. “Inauguración del Salón-Romero en Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 17, 8-V-1884, p. 283.

²¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-III-1886.

²² “Sección de Espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 6-VI-1886.

²³ “Sección de Espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 6-VI-1886.

programa— es ejecutada por la orquesta “con el exquisito acierto a que nos tiene acostumbrados”²⁴. La misma publicación anuncia que Sarasate intervendrá en otra sesión de la Sociedad de Conciertos²⁵.

En el quinto concierto de la temporada y cuarto de Sarasate, el domingo 11 de abril, la Sociedad de Conciertos interpreta como cierre de sesión la Marcha de *Tannhäuser*, aunque los documentos localizados no hacen mención a su interpretación. El éxito de público es total, ya que unas dos mil personas quedan sin localidad para ver al concertista que, al concluir la segunda parte, recibe algunos regalos:

“Sarasate recibió entonces un álbum de la Sociedad de Conciertos con un estuche de terciopelo y raso carmesí, conteniendo dos ramas de laurel de oro, atadas por un lazo del mismo metal, con la siguiente inscripción: «Los profesores del Conservatorio de Madrid, en prueba de entusiasmo y cariño a Sarasate. Madrid 11 abril 1886». Al entrar el artista en el cuarto de descanso, el conde de Morphy le hizo entrega, en nombre de su majestad la reina regente, de la credencial de caballero gran cruz de Isabel la Católica. Volvió a tocar Sarasate y volvió a reproducirse el entusiasmo del público. Ejecutó admirablemente una fantasía sobre motivos del *Fausto* de Gounod, y luego *El canto del ruiseñor*, obra notable bajo todos conceptos y compuesta por Sarasate. En esta última pieza realizó prodigios de ejecución que le valieron nueva y calurosa ovación, y finalmente tocó Sarasate una habanera, un bolero y una jota aragonesa, hasta que rendido por la fatiga no le fue posible dar nuevas pruebas de su inacabable amabilidad y condescendencia... Sarasate salió al día siguiente para Londres, donde le esperan nuevos triunfos”²⁶.

En la temporada de verano, la Sociedad de Conciertos –dirigida por Manuel Pérez ya que Bretón actúa con una compañía de zarzuela– no interpreta ninguna partitura de Wagner en los conciertos celebrados en la Exposición de Horticultura celebrada en los Jardines del Buen Retiro²⁷, ni tampoco en el verificado a beneficio de la Casa de Socorro del Distrito de Palacio el 23 de junio. Tampoco tenemos constancia de que la Unión Artístico-Musical dirigida por Espino interpretara ninguna partitura de Wagner en los conciertos de verano celebrados en los Jardines del Buen Retiro.

²⁴ “Sociedad de Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, VI, 275, 8-IV-1886, p. 4.

²⁵ “Sociedad de Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, VI, 275, 8-IV-1886, p. 4.

²⁶ “Sociedad de Conciertos”. *La Correspondencia Musical*, VI, 276, 15-IV-1886, 4.

²⁷ 31 de mayo y 4, 5, 7 y 12 de junio de 1886.

1887.

A principios de febrero la Sociedad de Conciertos anuncia el contrato de la pianista Berta Marx para intervenir en la temporada de conciertos de primavera²⁸ cuya primera sesión se celebra en el Príncipe Alfonso el 27 de febrero a las dos de la tarde; Bretón estrena la sinfonía *Landliche Hochzeit (Boda de aldea)* de Goldmark, la melodía *Du bist die Ruhe* y un *Momento musical* de Schubert, e interpreta la obertura de *Cleopatra* de Mancinelli, director de orquesta del Teatro Real que acompañado de su esposa ocupa la platea número 8²⁹. Antes de concluir la obertura –dice *La Correspondencia Musical*– “el público demostró su entusiasmo al maestro Mancinelli, tributándole una ovación verdaderamente cariñosa y entusiasta. Los concurrentes, puestos en pie, dirigían sus miradas al palco donde estaba el maestro, al que no cesaban de aplaudir ni un solo instante. Mancinelli, visiblemente conmovido, saludaba a sus admiradores, quienes pidieron la repetición de *Cleopatra* dirigida por su autor. Mancinelli accedió a los deseos del público, bajó de su palco y empuñó la batuta, obteniendo por este solo hecho nuevos y prolongados aplausos. La obertura fue repetida con el mismo éxito de antes, valiendo otra vez ruidosos plácemes a Mancinelli y a Bretón”³⁰. En la primera parte de la reseña publicada en *La España Musical*, *Andantino* realiza una crónica social de este primer concierto en la que comenta la ausencia de la nobleza en los conciertos, ya que muerto Alfonso XII pasa la moda de acudir a estas sesiones:

“Son tan características y determinativas las costumbres de este público madrileño, que sin ver más que el uso que hace de sus aficiones, podemos asegurar la época del año que estamos atravesando... Abrir las puertas el Teatro Real es señal que entramos en el principio del invierno... Empezar los espectáculos al aire libre en los Jardines del Retiro es empezar las poéticas noches del estío... y empezar los conciertos del circo del Príncipe Alfonso es un adiós que se da al pasado invierno y un preludio que se entona a la próxima primavera... Con estas meditaciones entrábamos en el ampuloso circo del paseo de Recoletos, donde creíamos encontrar a la *high life* [sic] madrileña, o *el todo Madrid*, como dicen los cronistas de salón; y cuál no fue nuestra sorpresa al ver que aquella corona de palcos que circunda la platea, se hallaba completamente limpia, sin una persona de las que habitualmente ocupan las columnas de los periódicos describiendo minuciosamente su *toilette* y hasta los fiambres y emparedados que se han comido en las casas de esos seres privilegiados, que aún conservan algo con que obsequiar a los que frecuentan sus aristocráticos salones; cuál sería nuestra sorpresa al ver aquel vacío, cuando el resto del teatro se hallaba completamente lleno de esa clase

²⁸ *La Correspondencia Musical*, VII, 310, 10-II-1887, p. 5.

²⁹ *Andantino*: “Príncipe Alfonso”. *La España Musical*, II, 12, 28-II-1887, p. 183.

³⁰ *La Correspondencia Musical*, VII, 313, 3-III-1887, p. 5.

media que embellece tanto los espectáculos y que, gracias a su cultura y a su constante trabajo, ocupa en la sociedad el puesto que de derecho la corresponde, tanto por abandono de aquellos, cuanto por el mérito y la cultura de ésta.

Un amateur que tenía en la butaca inmediata, compenetrado de mis pensamientos, o que yo hablara solo, como es uso y frecuente ver diariamente por las calles de la coronada villa, me sacó de mi arrobamiento, y con una interrupción algún tanto ruborosa, me dijo al oído lo que yo, indiscretamente, voy a revelar a mis lectores:

—Amigo —me dijo— esas gentes que usted echa ahora de menos no viene aquí porque ya ha pasado la moda, y ahora lo que priva no es oír a Mendelssohn, Schubert, Goldmark, Beethoven o Mancinelli, que tan magistralmente interpretan los profesores de la Sociedad de Conciertos dirigida por la hábil batuta del maestro Bretón; lo que priva es oír a Ruiz las coplas que canta en el segundo acto de la zarzuela *Cádiz*, o ver a la Valverde en *Pepa la frescachona*, y a Zamacois y la Rodríguez decirse por el teléfono cosas que no se dicen, y sin embargo, ellas las adivinan. Vaya usted mañana a Lara, y como lunes día de moda, y allí las encontrará V. todas juntas, constituyendo un verdadero *Bazar... de novias*³¹.

En la segunda parte del artículo *Andantino* censura la actitud del público, Bretón y Mancinelli en la repetición de la obertura de *Cleopatra*:

“La muchedumbre que poblaba las alturas empezó a pedir que en la repetición tomara él la batuta, y ante esa manifestación, nuestro compatriota ofreció y comprometió a Mancinelli a que abandonara su tranquilo reposo y pasara a compartir con él la gloria de dirigir tan magnífica sinfonía. Ni que el público debía exigir que el maestro Mancinelli dirigiera su obra, ni éste debió acceder, ni mucho menos el maestro Bretón consentir. Creemos que la galantería del público, como la galantería de los maestros que nosotros admiramos, no es suficiente derecho para comprometer la reputación tan bien adquirida como la que tienen Bretón y Mancinelli. Que no dirige Mancinelli, ¿qué hubiera resultado? Pues la habría repetido el Sr. Bretón, tocándola lo mismo que la primera vez. La dirige Mancinelli y entonces vienen las comparaciones, y no faltan espíritus, de suyo inquietos o mortificados del bien ajeno, que, poniendo a contribución su ingenio, darían realce a las cualidades deprimentes de uno y ocultarían las que pudieran brillar más y más el concepto de maestro que les caracteriza. Mancinelli es un gran maestro; Bretón es un notabilísimo Director que honra nuestra patria, y la honrará más cuando sean conocidas sus obras: pues dejemos al Director que dirija y al autor que escuche, recreándose en la interpretación de sus obras; de lo contrario, el día menos pensado vamos a ver que el público pide que los autores dramáticos interpreten en el palco escénico sus propias creaciones, olvidando que hay que dar al César lo que es del César”³².

No obstante, Mancinelli escribe después una carta en la que agradece al director de la Sociedad de Conciertos la interpretación de la Obertura de *Cleopatra*:

³¹ Andantino: “Príncipe Alfonso”. *La España Musical*, II, 12, 28-II-1877, 182-183.

³² Andantino: “Príncipe Alfonso”. *La España Musical*, II, 12, 28-II-1877, 183-184.

“Sr. D. Tomás Bretón:

Carísimo maestro: Bajo la impresión todavía de la grande e inesperada ovación que el público madrileño tributó ayer a mi *Cleopatra*, siento la necesidad de manifestar la más viva gratitud a usted, querido colega, por la briosa y justísima interpretación que tanto ha contribuido a popularizar mi obra.

Suplico a usted también se haga intérprete de mi reconocimiento cerca de los notabilísimos profesores de la orquesta, así como del excelentísimo señor conde de Morphy, que tan dignamente, para el decoro y progreso del arte, preside la sociedad.

Entre los recuerdos más queridos de mi vida artística quedará indeleble en mi memoria la demostración que recibí ayer de este inteligente público, si cual con su benevolencia me anima más y más a unirme en la medida de mis débiles fuerzas a la notable pléyade de artistas que concurren al incremento del arte en esta bella y hospitalaria España.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme de usted, con toda estima y amistad su devotísimo y afectísimo

L. Mancinelli”³³.

El segundo concierto se celebra el domingo 6 de marzo a las dos y media de la tarde en el Príncipe Alfonso con la asistencia de la infanta Isabel y la intervención de Berta Marx, pianista acompañante de Sarasate en varios conciertos por Europa; como primera obra de la segunda parte Bretón incluye la obertura de *Tannhäuser*³⁴ que –dice *El Imparcial*– “entusiasmó al auditorio. Así en el conjunto como en los detalles, esa obra alcanzó uno de sus mejores y más legítimos triunfos bajo la magistral batuta del señor Bretón”³⁵. La obertura se interpreta nuevamente a instancias del público aunque *La España Musical* censura su repetición:

“La grandiosa obertura *Tannhäuser* entusiasmó al público, que con delirio pidió su repetición, sin tener en cuenta que repetir una obra de esas dimensiones y de tantas dificultades, no tan sólo es pagar con *demasiado cariño* al Sr. Bretón, y a los profesores todos que constituyen esa brillante orquesta, su galantería, sino que se les quiere ahogar entre los brazos de los admiradores, y *tanto va el cántaro a la fuente, que al fin se rompe*; no diciendo más porque los inteligentes y los no inteligentes comprenden y saben de antemano que en las repeticiones suelen tropezar y caer muchas notabilidades”³⁶.

La Sociedad de Conciertos celebra el cuarto concierto de la serie el domingo 20 de marzo con la intervención de Sarasate que constituye desde entonces la gran atracción de la temporada. En la sesión iniciada a las dos y media de la tarde, Bretón incluye el Preludio de *Lohengrin* como sexta obra del programa y como primera de la tercera

³³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-III-1887.

³⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 6-III-1887.

³⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 7-III-1887.

³⁶ *Andantino*: “Príncipe Alfonso”. *La España Musical*, II, 13, 7-III-1887, p. 198.

parte³⁷, siendo pedida su repetición por una parte del público ante las protestas de otro sector que quiere oír a Sarasate nuevamente. En este sentido –dice *El Imparcial*– “no era lucha de escuelas, ni para nada entraron allí los pareceres sobre la mejor o peor interpretación que la obra había tenido. Fue tan sólo desacuerdo entre los impacientes y los reposados. Triunfaron, por fin, los primeros, y Sarasate (recibido con estrepitosa salva de aplausos) hizo nuevamente gala de sus prodigiosos talentos en la *Balada y polonesa* de Viextemps con la orquesta”³⁸. La actitud del público que quiere escuchar a Sarasate es reprobada por *Flautín* en *La España Musical*: “El prelude de *Lohengrin*, muy mal... una parte del público”³⁹.

En el quinto concierto de la serie, el domingo 27 de marzo, Bretón incluye la Marcha de *Tannhäuser* como séptima y última partitura del programa⁴⁰, siendo muy aplaudida⁴¹ y sobre cuya interpretación indica *Flautín* lacónicamente: “Marcha de *Tannhäuser*... muy bien”⁴². La Sociedad de Conciertos no interpreta más partituras de Wagner en el resto de la serie, pero Berta Marx interpreta un arreglo para piano de Liszt sobre el Coro de las hilanderas⁴³ de *El holandés errante* en una sesión celebrada en el teatro de la Zarzuela el sábado 9 de abril por la noche y organizada a beneficio de la Sociedad de Escritores y Artistas⁴⁴ por Sarasate a modo de despedida del público madrileño⁴⁵. El Coro de hilanderas figura en séptimo lugar del programa y en segundo lugar de la segunda parte, pero a pesar de ser la primera interpretación localizada en Madrid sobre la partitura de Wagner, las reseñas publicadas en *El Imparcial*⁴⁶ y *La Correspondencia Musical*⁴⁷ no indican nada sobre su interpretación.

A principios de mayo la prensa musical anuncia la realización de dos conciertos a cargo de Amalie Materna, “la famosa artista creadora de los papeles más notables de las

³⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-III-1887; “En el Príncipe Alfonso”. *La Correspondencia Musical*, VII, 316, 24-III-1887, p. 3.

³⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 21-III-1887.

³⁹ Flautín: “Príncipe Alfonso”. *La España Musical*, II, 15, 21-III-1887, p. 230.

⁴⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-III-1887.

⁴¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 28-III-1887.

⁴² Flautín: “Príncipe Alfonso”. *La España Musical*, II, 16, 28-III-1887, p. 249.

⁴³ *Der Fliegende Holländer*, Acto II, escena primera.

⁴⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 9-IV-1887.

⁴⁵ A raíz de la estancia de Sarasate en Madrid *Chinesco* (Antonio Guerra y Alarcón) escribe en *El progreso* un artículo en el que acusa al violinista navarro de cobrar un precio más caro a la Sociedad de Conciertos que a otras agrupaciones extranjeras, artículo que es contestado por Peña y Goñi en: “Pablo de Sarasate y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VII, 318, 7-IV-1887, p. 1-6.

⁴⁶ “Sección de espectáculos. Teatro de la Zarzuela”. *El Imparcial*, 10-IV-1887.

⁴⁷ “Despedida de Sarasate”. *La Correspondencia Musical*, VII, 319, 14-IV-1887, p. 4.

óperas de Wagner”⁴⁸. 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”⁴⁹. En el primer concierto, celebrado el miércoles 11 de mayo⁵⁰ en el Teatro Real, Materna –presentada en Madrid como “primera artista del teatro Wagner (de Bayreuth) y del Imperial de Viena”– interpreta tres partituras de Wagner acompañada de una orquesta dirigida por Tomás Bretón: en la primera parte el Aria de Adriano *Nel suo fiore inaridita*⁵¹ en *Rienzi*; en la segunda la plegaria de Isabel de *Tannhäuser*⁵² y el aria⁵³ en la que Isabel bendice el salón de los cantores del Wartburg en la misma ópera⁵⁴. Reproducimos a continuación la reseña que publica *El Imparcial* sobre el concierto al que asisten la infanta Isabel y varios ministros:

“Mucha gente ha acudido ayer al regio coliseo al concierto organizado por la prima donna señora Materna, la pianista señora Stepanoff y la violinista señorita Neusser.

Échase de ver desde luego que la señora Materna, primera artista del teatro de Wagner en Bayreuth e intérprete de las obras de este maestro, posee una hermosa voz, pero siendo una soprano dramática, sus facultades no pueden lucir en un concierto, en el que alcanzan siempre mayor brillantez las delicadezas y *fioriture* de la música italiana que los grandes trozos dramáticos de la moderna escuela alemana.

Fáltale a su canto la vida que le prestan la acción y el movimiento.

El público, sin embargo, la acogió con simpatía, prodigándola sus aplausos. Su figura llena la escena: la señora Materna es una verdadera matrona. [...]

Al espectáculo asistió la infanta Isabel, que ayer tarde vino de Aranjuez con este objeto y que hoy regresa a aquel real sitio.

⁴⁸ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, p. 6.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Turina Gómez no señala este concierto en el catálogo cronológico de las temporadas del Real. Cfr. TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 397.

⁵¹ Acto III, escena segunda (nº 2).

⁵² *Tannhäuser*: “Allmächt’ge Jungfrau”, Acto III, escena I.

⁵³ *Tannhäuser*: “Dich taure Hale Gras ich wieder”, Acto II, escena 1ª.

⁵⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 9-V-1887.

En el palco de los ministros estaban los señores Sagasta, Alonso Martínez, Cassola y Puigcerver, medio Consejo dedicado a los encantos de la música”⁵⁵.

La Correspondencia Musical:

“Sin tiempo para más, vamos a dedicar sólo breves líneas al concierto de la señora Materna, celebrado anoche en el Teatro Real.

La gran intérprete de las obras de Wagner es, a nuestro juicio, digna de la fama extraordinaria de que viene precedida.

Su voz es admirable y su método de canto exquisito.

La Materna, es una cantatriz dramática de primera orden, de la talla de las grandes artistas que han pisado nuestra escena lírica.

Agradó al público, pero la cosa no pasó de ahí.

Creemos que la Materna ha hecho mal en exhibirse fuera del medio natural en que brilla con todo su esplendor.

El género dramático es, por otra parte, poco a propósito para conciertos, sobre todo, cuando se trata de la música de Wagner.

Fue muy celebrada en el aria de *Rienzi*, en dos piezas de *Tannhäuser*, y en las canciones que dijo en la última parte del programa.

Hubo, sí, muchos aplausos pero no tan calurosos y prolongados como las circunstancias exigían.

Repetimos que el público no ha comprendido el mérito insigne de la Materna ni ha sabido festejarla cual se merece tan privilegiada artista.

La señora Stepanoff, distinguida pianista, y la señorita Neusser, violinista lucieron sus habilidades y completaron dignamente el cuadro del programa.

El maestro Bretón dirigió con acierto la orquesta.

Al dar cuenta en nuestro número próximo del segundo concierto de la Materna, seremos más explícitos acerca de tan eminente cantatriz”⁵⁶.

La España Musical:

“En el concierto que se dio la noche del miércoles pasado por las Sras. Materna y Stepanof y la Srta. Neusser, sólo pudimos apreciar a medias el mérito de estas tres artistas cuya fama no había tenido eco suficiente para llegar hasta nosotros (los españoles); y esta causa nos obligó a asistir algo temerosos de o escuchar nada que en esta ligera reseña pudiéramos calificar de notable o, por lo menos, de extraordinario.

La Sra. Materna tiene una voz llena y de hermoso timbre; canta con afinación exacta: a nuestro entender, interpretó perfectamente las piezas anunciadas en el programa; mas como aquéllas no encierran ni siquiera medianas dificultades, sólo tuvimos ocasión de escuchar con entusiasmo los trozos musicales que supo escribir el autor de *Rienzi* y de *Tannhäuser*, a cuya inspiración parece rendir fervoroso culto la señora Materna. [...]

La orquesta, dirigida por el maestro Bretón, perfectamente y digna de mayor elogio, si se tiene en cuenta que sólo ensayó una vez todo el programa.

Resumiendo. El concierto gustó, pero no entusiasmó”⁵⁷.

⁵⁵ “Sección de espectáculos. Concierto en el Real”. *El Imparcial*, 12-V-1887.

⁵⁶ “Última hora”. *La Correspondencia Musical*, VII, 232, 12-V-1887, p. 7.

⁵⁷ “Teatros. Real”. *La España Musical*, II, 22, 14-V-1887, p. 349.

También a principios de mayo la prensa musical anuncia la convocatoria⁵⁸ de un concurso organizado por la Sociedad *Gran Pensamiento*, inaugurado con los concursos de orquestas y de bandas militares el 9 de junio por la tarde en los Jardines del Buen Retiro⁵⁹. La obra de concurso para las orquestas es la obertura de *El primer día feliz*, de Caballero; en el apartado de libre elección la Sociedad de Conciertos interpreta la obertura de *Tannhäuser* y el *scherzo* de la *Segunda Sinfonía en Mi bemol* de Marqués, mientras la Unión Artístico-Musical presenta la Obertura de *Cleopatra*, de Mancinelli y el *Bolero de Concierto*, de Ocón. El jurado, compuesto por Barbieri, Fernández Caballero, Chapí, Llanos, Martín, Marqués y Zubiaurre, otorga el primer premio a la Sociedad dirigida por Bretón⁶⁰, probablemente porque, como indica *El Imparcial*, la orquesta de la Sociedad de Conciertos es superior a la de la Unión⁶¹ a pesar de lo cual, ambas orquestas obtienen idéntica calificación en una primera votación⁶². En el concurso de músicas militares –la obra obligada es la serenata de Carreras *Al pie de la reja*– la banda del Regimiento de Infantería de Zaragoza interpreta la Obertura de *Tannhäuser* como partitura de libre elección; las sesiones iniciadas hacia las cinco de la tarde concluyen de noche⁶³.

El viernes 10 de junio –con menos público que en la inauguración– se celebra el concurso de orfeones con la participación del Orfeón Coruñés, Sociedad Coral de Bilbao y Sociedad Coral de San Sebastián, agrupaciones que interpretan *La Mascarita* de Llanos como partitura obligada. La Sociedad Coral de Bilbao interpreta *El regreso de los peregrinos* de *Tannhäuser*, “pieza de mucho empeño”⁶⁴ que se interpreta por primera vez en Madrid según nuestros datos. La Sociedad Coral de Bilbao –indica *La*

⁵⁸ El concurso es patrocinado por la reina regente y la infanta Isabel y en él pueden participar agrupaciones nacionales o extranjeras en cinco secciones diferentes: orquestas, orfeones, bandas militares, bandas civiles y orquestas de bandurrias y guitarras.

⁵⁹ “Variedades”. *La España Musical*, II, 21, 7-V-1887, p. 331.

⁶⁰ “El Concurso Musical de El Gran Pensamiento”. *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, p. 2.

⁶¹ “El Certamen Musical de Ayer”. *El Imparcial*, 10-VI-1887.

⁶² *Flautín*: “El Gran Pensamiento”. *La España Musical*, 26, 14-VI-1887, p. 410.

⁶³ “El Concurso Musical de El Gran Pensamiento”. *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, p. 2.

⁶⁴ “Concierto Musical en los Jardines del Retiro”. *El Imparcial*, 11-VI-1887.

Correspondencia Musical– “dijo con gran acierto el Coro de los peregrinos⁶⁵ de *Tannhäuser*, de Wagner”⁶⁶.

El sábado 11 de junio se celebra el concurso de orquestas de cuerda pulsada y bandas civiles; en la sesión interviene además la banda del regimiento de Cuenca, que interpreta la obertura de *Tannhäuser*. El domingo 12 de junio, al concluir la entrega de premios, *El Eco* de la Coruña y la Sociedad Coral de Bilbao –primeros clasificados en el concurso de orfeones – interpretan conjuntamente el coro “regreso de los peregrinos, de *Tannhäuser*”⁶⁷.

Concluido el concurso organizado por la Sociedad Gran Pensamiento, la Sociedad de Conciertos ofrece seis conciertos en Granada. En el segundo⁶⁸, Bretón interpreta la Marcha de *Tannhäuser*; en el quinto⁶⁹ la Marcha de *Lohengrin* y en el sexto, el domingo 19 de junio en el teatro de Isabel la Católica, la obertura de *Tannhäuser*⁷⁰. Por su parte, la Unión Artístico-Musical inicia el 24 de junio una serie de conciertos⁷¹ nocturnos que se celebran entre las diez y las doce de la noche en la Exposición de Horticultura y en los que no tenemos constancia de que se interpretara ninguna partitura de Wagner⁷².

1888

El domingo 29 de enero la Sociedad de Conciertos realiza el primero de una serie celebrada en el Príncipe Alfonso a las dos y media de la tarde, aunque en los tres primeros conciertos (29 de enero, 5 y 19 de febrero) la orquesta dirigida por Bretón no interpreta ninguna partitura de Wagner. En el cuarto concierto, el domingo 26 de febrero, Bretón incluye la obertura de *El holandés errante* como sexta partitura que abre la tercera parte del programa⁷³, a pesar de que en carta fechada días antes (20 de febrero) Bretón indica a Miguel González –Secretario de la Sociedad– que no dispone aún de la

⁶⁵ *Tannhäuser*: Acto 3º, escena 1ª. Coro de peregrinos que regresan de Roma “*Beglückt darf nun dich, o Heimat*”.

⁶⁶ “El Concurso Musical de El Gran Pensamiento”. *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, p. 3.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Celebrado en el patio del Palacio de Carlos V el martes 14 de junio.

⁶⁹ Primero celebrado en el teatro Isabel la Católica el sábado 18 de junio.

⁷⁰ SOBRINO SÁNCHEZ, R.: “Programas de los conciertos interpretados por la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *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).

⁷¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-VI-1887.

⁷² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 29-VI-1887.

⁷³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-II-1888.

partitura wagneriana, lo que supone un contratiempo para la elaboración del programa pues el director no quiere incluirla sin probarla antes; en este sentido, Ramón Sobrino considera este hecho como un indicador de la premura de tiempo con que trabajan a veces el director y los músicos⁷⁴. A la sesión acuden la infanta Isabel y el duque de Montpensier, aunque asiste menos público que en conciertos anteriores debido al mal tiempo; la obertura de *El holandés errante* provoca la división de opiniones entre el público, aunque finalmente es repetida como recoge la reseña publicada en *El Imparcial*:

“Nada tienen de extraño que una gran parte del público aficionado a la buena música haya dejado de asistir al cuarto concierto dado ayer en el teatro del paseo de Recoletos por la orquesta que dirige el maestro Bretón. La temperatura, más propia de Siberia que de nuestro clima, convidaba a guarecerse en casa al amor de la lumbre contra el helado soplo del Guadarrama, tan pródigo en pulmonías. Aún así, ha habido muchos y muchas valientes que por rendir culto al arte desafiaron las inclemencias del cielo. [...]

Al finalizar la obertura de *El buque fantasma*, de Wagner, el teatro se convirtió durante cinco minutos en campo de confusión; los wagneristas pedían que se repitiera, y los adversarios de la música wagneriana gritaban como energúmenos para impedir la repetición. Por fin se restableció la calma, la obertura fue repetida, y al terminar los últimos compases aplausos ruidosos resonaron en el recinto. [...]

La infanta doña Isabel y el duque de Montpensier ocuparon sus asientos en el palco regio durante las dos primeras pares de la fiesta musical. El duque de Montpensier aplaudió con calor varios números de la *Sinfonía Pastoral*⁷⁵.

El 4 de marzo se celebra el quinto concierto de la serie con la participación del pianista francés Francis Planté que interpreta *a solo* el Coro de hilanderas⁷⁶ de *El holandés errante* como sexta pieza del programa junto a una *Gavotta* de Gluck, *Sérenade* de Berlioz y *Grande Rapsodie* de Liszt⁷⁷; no obstante la reseña publicada en *El Imparcial* sobre la sesión no indica nada acerca de la interpretación de la partitura wagneriana ya que hace hincapié en el estreno de la serenata *En la Alhambra*, compuesta por Bretón en su etapa como becario de la Academia de Bellas Artes de Roma⁷⁸.

El 18 de marzo la Sociedad de Conciertos celebra el séptimo concierto de la serie en el que la obertura de *El holandés errante* figura como quinta partitura que abre la

⁷⁴ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

⁷⁵ “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 27-II-1888.

⁷⁶ *Der Fliegende Holländer*, Acto II, escena primera.

⁷⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 4-III-1888.

⁷⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 5-III-1888.

tercera parte del programa⁷⁹. La gran atracción del concierto es la participación del violinista Enrique Fernández Arbós que interpreta el concierto de Mendelssohn con orquesta, una *Fuga en sol menor* y *Preludio en Mi mayor* para violín solo de Bach y dos piezas acompañado al piano por Isaac Albéniz: *Legende* de Wieniawski y *Mazurza* de Zarzycky. En el concierto se repiten el *Momento musical* de Schubert (dos veces) y el primer tiempo de la *Rapsodia* para orquesta de Lalo; en la reseña que publica *El Imparcial* sobre el concierto leemos que “la obertura de *El buque fantasma*, de Wagner, la del *Primer día feliz*, del maestro Caballero, y la *Marcha turca*, de Mozart, con que terminó el concierto, además de las ya enunciadas, fueron las que más agradaron al inteligente público que ayer ocupaba casi todas las localidades del teatro del Príncipe Alfonso”⁸⁰.

En el octavo y último concierto anunciado de la serie, el 25 de marzo, no se interpreta ninguna partitura de Wagner, pero la Sociedad dirigida por Bretón cierra la temporada con un noveno concierto extraordinario en el que el público selecciona las partituras a interpretar enviando al Salón Romero las obras elegidas el lunes 26 de marzo. Una comisión de la Sociedad realiza el escrutinio de unas votaciones que se dividen en siete apartados, clasificados según las partes habituales de los conciertos tripartitos. La primera parte consta de cuatro obras: una obertura, dos melodías o/yo serenatas y una danza o polonesa. La segunda parte corresponde a una obra en varios tiempos; la tercera consta de una obertura –con propuestas diferentes a las iniciales–, una melodía, scherzo o variaciones y una marcha. Sobre un total de 1180 votos emitidos, las obras elegidas son el Preludio de *Guzmán el Bueno* de Bretón, el Andante de la 4ª *Sinfonía* de Mendelssohn, la *Danza Macabra* de Saint-Saëns, la Rapsodia Húngara de Liszt, el Septimino de Beethoven, la obertura de *Tannhäuser* de Wagner, el *Andante* del quinteto para clarinete y cuerda de Mozart y la *Marcha* de *Tannhäuser* de Wagner⁸¹. La reseña que publica *El Imparcial* sobre la sesión celebrada el domingo 1 de abril en el Príncipe Alfonso destaca la preferencia del público madrileño por el repertorio alemán y de Wagner concretamente, que es el único compositor del que se interpretan dos partituras:

⁷⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 18-III-1888.

⁸⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 19-III-1888.

⁸¹ “Sección de espectáculos. Teatro del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 2-IV-1888.

“La última, extraordinaria y magnífica sesión dada ayer por la Sociedad de Conciertos tenía atractivos más que sobrados para despertar y satisfacer el interés del público.

El público era quien, por sufragio directo, sin infundios ni chanchullos electorales, había formado el programa del concierto. Y ¡fenómeno curioso! Aquí, donde muchas gentes, más o menos *diletanti*, pregonan a todas horas que la música alemana y, sobre todo, la de Wagner son «el ruido que menos les molesta», se ha dado el caso de que, puesto a votación el gusto de la generalidad, los números, los implacables y fríos números, han dado la victoria a esa música por muchos tan detestada como desconocida.

Wagner, el alborotador y estrambótico Wagner, había alcanzado mayoría de votos para su obertura del *Tannhäuser* y 303 votos para la marcha del propio *Tannhäuser*.

En cambio, de la escuela italiana no llegó a triunfar ni una sola obra, lo cual es de sentir, dicho sea con verdad”⁸².

Después del concierto por sufragio, la Sociedad de Conciertos realiza tres conciertos extraordinarios⁸³ en los que no se interpretan ninguna partitura de Wagner, al tiempo que la prensa anuncia la participación de la orquesta dirigida por Bretón en seis conciertos a realizar en la Alhambra durante los festejos organizados en Granada para las fiestas del Corpus Christi, festejos que incluyen un certamen de bandas y charangas (civiles y militares) en el que se ofrecen tres premios de 5.000, 2.000 y 1.000 pesetas⁸⁴. El primer concierto de la serie de Granada se celebra el sábado 2 de junio en el Palacio de Carlos V donde Bretón dirige la obertura de *El holandés errante* como segunda obra de la tercera parte; extractamos la reseña publicada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*:

“Un querido amigo de Granada nos ha distinguido mandándonos una Revista detallada de las fiestas musicales verificadas durante la celebrada semana del *Corpus Christi*. Extractamos algunas noticias para que nuestros lectores se den cuenta del estado de adelantamiento de la Música en Granada.

«Según teníamos anunciado, inauguráronse las exposiciones de Bellas Artes, organizadas por el Centro Artístico, y la de Floricultura, instalada en el Palacio de Carlos V. Descritas ambas exposiciones, solamente tenemos que decir que los actos inaugurales estuvieron poco concurridos y aconsejar al público que las visite. La verdadera solemnidad del día, o mejor dicho, de la noche, fue la inauguración de los conciertos de la Alhambra, que constituyen la fiesta más brillante del programa y la que se ha conquistado mayor número de adeptos y más hondas simpatías.

⁸² “Sección de espectáculos. Teatro del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 2-IV-1888.

⁸³ El primero el 5 de abril en el Palacio Real, el segundo el 8 de abril en el Príncipe Alfonso a beneficio de la Casa de Socorro del Distrito de Buenavista y el tercero en el mismo teatro el 3 de mayo a favor de las víctimas de las nevadas de la provincia de León.

⁸⁴ “Las fiestas del Corpus en Granada”. *El Imparcial*, 19-IV-1888.

»Y ciertamente ninguna otra puede aducir mayores merecimientos para cautivar la atención de un público culto e ilustrado, porque los conciertos dirigidos por Bretón, y ejecutados por su maravillosa orquesta en la Alhambra son un espectáculo incomparable y sublime. [...]

»De la tercera parte del concierto, tuvo que repetirse, a instancias de los concurrentes que aplaudieron con entusiasmo, la original y maravillosa composición de Saint-Saëns, *La Danza macabra*, que es una de esas obras que cada día se oyen con más gusto, sobre todo cuando la ejecutan tan admirablemente como anoche la ejecutó la orquesta del maestro Bretón. La sinfonía de *El buque fantasma* y el wals de Strauss también fueron aplaudidos, terminado el concierto a las doce de la noche...»⁸⁵.

En los cinco conciertos restantes de la serie de Granada, Bretón únicamente interpreta la obertura de *Tannhäuser* en el tercero celebrado el martes 5 de junio en el Palacio de Carlos V, aunque sobre su interpretación no señala nada Salvans en la reseña publicada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*⁸⁶.

En Madrid, la Banda de Cazadores de Ciudad Rodrigo dirigida por Isidoro Chapí interpreta una Fantasía sobre *Tannhäuser* en un concierto extraordinario celebrado el lunes 18 de junio a las cinco y media de la tarde en el Jardín del Buen Retiro a beneficio de los pobres de la parroquia de la Concepción; la partitura de Wagner figura en primer lugar de la segunda y última parte del concierto⁸⁷. En la serie realizada por la Unión Artístico-Musical durante el verano de 1888 en el Jardín del Buen Retiro los martes y los viernes a las nueve de la noche, Espino dirige la obertura de *Tannhäuser* de Franz von Suppé en los conciertos celebrados los viernes 6 de julio⁸⁸ y 3 de agosto⁸⁹, figurando en ambos casos como apertura del concierto. Por último, el jueves 20 de septiembre la Banda de Cazadores de Ciudad Rodrigo dirigida por Isidoro Chapí interpreta nuevamente la *Fantasía* sobre *Tannhäuser* en un concierto celebrado a las cuatro de la tarde en el Salón del Prado en el que la partitura de Wagner figura como tercera obra de un programa ejecutado en una sola parte⁹⁰.

⁸⁵ Salvans, A. L.: "Madrid y Provincias". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 10, 15-VI-1888, p. 79.

⁸⁶ Salvans, A. L.: "Madrid y Provincias". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 11, 30-VI-1888, p. 87.

⁸⁷ "Sección de espectáculos". *El Imparcial*, 17-VI-1888.

⁸⁸ "Sección de espectáculos". *El Imparcial*, 6-VII-1888.

⁸⁹ "Sección de espectáculos". *El Imparcial*, 3-VIII-1888.

⁹⁰ "Sección de espectáculos". *El Imparcial*, 20-IX-1888.

1889

En diciembre de 1888 la Sociedad de Conciertos comienza los preparativos para la serie prevista en el Príncipe Alfonso⁹¹ y el 31 de diciembre firma contrato con Joaquín de la Concha Alcalde y Julio Dánvila Garellly, dueños del teatro⁹². A mediados de enero de 1889, la Sociedad que dirige Bretón reparte el prospecto de su serie vigésimo cuarta y abre un abono⁹³ para doce conciertos a celebrar en el teatro Príncipe Alfonso los domingos 27 de enero; 3, 10, 17 y 24 de febrero; 10, 17, 24 y 31 de marzo y 7, 14 y 21 de abril a las dos y media de la tarde. Los precios de abono y de diario son los mismos que el año pasado⁹⁴, a pesar de los gastos que representa la contrata de dos solistas (el pianista Eugène D'Albert⁹⁵ y el violinista Thompson) y los derechos de autor de muchas de las obras nuevas que prepara. Entre las obras nuevas, la Sociedad anuncia el estreno de dos partituras de Wagner nunca interpretadas por la orquesta: *El fuego encantado* (Final de *La Valkiria*) y la *Huldigung's March* o *Marcha Homenaje* (WWV 97) en *Mi bemol mayor* para el rey de Baviera, partitura presentada en Madrid por la Unión Artístico-Musical bajo la dirección del mismo Bretón el 9 de julio de 1880 en el Jardín del Buen Retiro. Otras obras nuevas anunciadas son los *Bailables de Orfeo* de Gluck, la sinfonía *El Océano* de Rubinstein, *Sinfonía en Si bemol* de Schumann, *Scene Veneziane* –suite compuesta especialmente y dedicada a la Sociedad por Mancinelli–, *Sinfonía en Re* de Arriaga, *Rondó para cuerda* de Beethoven, *Fantasia húngara* de Liszt, y *Rapsodias noruegas* de Svendsen⁹⁶.

En vista de la buena acogida en la temporada anterior y siguiendo el ejemplo de otras capitales europeas, Bretón adelanta la época ordinaria en la que habitualmente

⁹¹ “Madrid y Provincias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 22, 15-XII-1888, p. 176.

⁹² Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

⁹³ El abono está abierto desde el jueves 17 de enero en el Salón Romero desde las once de la mañana hasta las tres de la tarde; los días 17, 18 y 19 se destinan a los abonados a palcos y butacas del año anterior; los días 20, 21 y 22 a los abonados a los demás localidades y 23, 24 y 25 al público en general.

⁹⁴ Los billetes a precio de contaduría se despechan en el Salón-Romero la víspera de cada concierto. El despacho se abre el mismo día de cada concierto desde las nueve hasta las doce de la mañana en el local citado y, de la una en adelante, en el teatro Príncipe Alfonso. En la temporada de 1889, como en la anterior, se encienden caloríferos en el teatro de la calle Recoletos.

⁹⁵ Conocido con el sobrenombre de el Rubinstein alemán.

⁹⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 21-I-1889; “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, II, 31, 23-I-1889, p. 2; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 25, 27-I-1889, p. 16.

comienzan los conciertos y celebra el primero de la serie el domingo 27 de enero en una sesión en la que no se interpreta ninguna partitura de Wagner. En este sentido, Luis Arnedo aplaude el adelanto de los conciertos y la elección de los programas que –dice– “están más conformes con lo que el progreso artístico y el gusto, cada vez más depurado del público, reclaman de consumo”:

“No puede negarse que el maestro Bretón es previsor.

Observando atentamente la contradanza de estaciones atmosféricas de estos últimos años, no puede asegurarse que la primavera se logre.

Y la estación de las flores –que diría algún poeta *lila*– era también la estación de los conciertos del Príncipe Alfonso.

La Naturaleza despertaba de su letárgico sueño (sigue el poeta) y el público madrileño caía en la cuenta de que por tal época la moda imponía el culto del divino Arte, asistiendo a los festivales de la Sociedad.

Y entonces se consideraban los conciertos como una *novena* más, rezándose a San Beethoven, Meyerbeer y compañeros mártires.

Sin contar con aquellas tardes místicas de los domingos de Ramos y Pasión, en que eran de *ene* la sinfonía sobre motivos del *Stabat Mater*, el *Jesús de Nazaret* y el *Ave Maria Purísima* de Gounod.

¡Aquéllos tiempos felices pasaron, quizás para nunca más volver!

Se adoraba en Beethoven, se creía en Meyerbeer, encargado especialmente de los postres, en tan suculentos banquetes filarmónicos; se *siseaba* a Wagner, verdadero espectro rojo de aquellos tiempos; la *danza macabra*, se retiraba de los atriles después de ensayada, por demasiado *peligrosa* y la vida de la sociedad se deslizaba pacífica y tranquila en medio de la monotonía más seductora.

Bien es verdad que, como he dicho antes, la moda imponía sus caprichos, y la música era en los conciertos lo de menos.

Además de que las corridas de toros comenzaban antes de que aquellas solemnidades musicales hubieran terminado, y era imposible la competencia.

Entre *Frascuolo* y Mendelssohn, el público optaba sin vacilar, por el héroe de Chinchón.

Y como entre el paseo de Recoletos y la carretera de Aragón hay alguna distancia, eran de ver los apuros de Peña y Goñi y otros distinguidos críticos, de los que hacen a *lira* y a *cuerno*.

Hoy, repito, todo ha cambiado.

Al encargarse Bretón de dirigir la Sociedad de Conciertos, llevó a ella la nueva savia de su entusiasmo por el Arte, y las energías de su laboriosa actividad.

Y los programas están más conformes con lo que el progreso artístico y el gusto, cada vez más depurado del público, reclaman de consumo.

Podrán no ser del agrado de los aficionados algunas de las obras modernísimas que se ejecuten: Bretón no debe arredrarse por ello; cumple con su misión, y podrá decir como los genios *cursis* no comprendidos...

Sereno aguardo el fallo de la historia”⁹⁷.

El segundo concierto, en el que tampoco figura ninguna partitura de Wagner, se celebra el domingo de 3 de febrero; la prensa musical destaca que “el abono es más

⁹⁷ Arnedo, L.: “El primer concierto”. *La España Artística*, II, 32, 1-II-1889, p. 2.

numeroso que el año anterior a pesar de haberse aumentado el número de conciertos, y las entradas, en los dos que lleva dados, han sido magníficas”⁹⁸.

El 10 de febrero se celebra el tercer concierto con la participación del violinista Thompson que llega a Madrid precedido de gran reputación⁹⁹ y que interpreta el cuarto concierto de violín de Vieuxtemps y la fantasía sobre motivos de *La Cerentola* de Paganini; la *Marcha Homenaje* de Wagner, anunciada como *Huldigung's March*, figura en tercer lugar cerrando la primera parte del programa¹⁰⁰ y se repite a instancias del público. En este concierto –dice Luis Arnedo– “se había hecho figurar con muy buen acuerdo una obra de Wagner, *Huldigung's March*; abunda esta pieza en las originalísimas sonoridades y vigorosa instrumentación peculiares del gran maestro alemán: también fue repetida entre generales aplausos”¹⁰¹. *El Imparcial* destaca la buena acogida de la partitura entre el público y la felicitación que recibe Bretón de la Infanta Isabel al concluir su interpretación:

“Otra novedad había en el programa, y era la grandiosa *Huldigung's March* o marcha del homenaje expresamente escrita por Wagner en honor del rey Luis de Baviera.

Dicho sea con permiso de unos cuantos antiwagneristas que tuvieron el mal gusto de interrumpir con siseos los aplausos entusiastas y convencidos del auditorio, la *Huldigung's March* es una obra modelo, una verdadera tromba de sonoridades y efectos sobre un motivo muy hermoso que tan pronto brota del metal como de la cuerda o la madera y que siempre resulta brillante.

Bretón y los suyos la interpretaron primorosamente dos veces, entre ovaciones y aplausos que nada tenían de nebulosos.

Por su delicadeza y hermosura alcanzaron también los honores del *bis* la Meditación y la Serenata de la *Fantasia morisca* de Chapí, puestas entre la descolorida obertura de *La dame blanche* y la monumental *Huldigung's March*.

La infanta Isabel felicitó personal y calurosamente al maestro Bretón al terminarse la marcha del homenaje, obra que ha entrado por derecho propio en el gran repertorio, y que los *dilletanti* desean volver a oír”¹⁰².

Como indica la crónica de *El Imparcial*, el público del Príncipe Alfonso desea volver a oír la *Marcha Homenaje* de Wagner y Bretón la incluye como sexta partitura (primera de la tercera parte) del cuarto concierto, haciendo constar en los programas que la pieza se interpreta a petición¹⁰³. En la sesión, celebrada en el Príncipe Alfonso el domingo 17

⁹⁸ L. G[racia]: “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, p. 24.

⁹⁹ L. G.: “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 26, 10-II-1889, p. 24.

¹⁰⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-II-1889.

¹⁰¹ L[uis] A[rnedo]: “El tercer concierto”. *La España Artística*, II, 34, 15-II-1889, p. 2.

¹⁰² “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 11-II-1889.

¹⁰³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 17-II-1889.

de febrero a las dos y media de la tarde, se despide el violinista Thompson interpretando el Concierto en *Re mayor* de Paganini; el resto del concierto –dice Luis Arnedo– “no ofreció particularidad digna de mención; la repetición de la grandiosa obra de Wagner *Huldigung's March* y algunas otras piezas de relleno”¹⁰⁴. “La *Huldigung's March* de Wagner –dice *El Imparcial*– tocada ayer a petición, como oportunamente rezaba el programa, produjo en el público entusiasmo delirante. Inútil nos parece advertir que fue repetida”¹⁰⁵.

El quinto concierto, el domingo 24 de febrero, se celebra sin la participación de ningún solista y se compone únicamente de obras de repertorio de Schubert, Rubinstein, Liszt, Beethoven, Godard, Brull y la Obertura de *Tannhäuser* de Wagner que figura como quinta pieza del programa, primera de la tercera parte¹⁰⁶; al finalizar su interpretación se repite una parte de la obertura. “Equivocadamente –dice *el Imparcial*– creían algunos que la obertura de *Tannhäuser*, de Wagner, iba a tropezar todavía con cierta resistencia en los pocos antiwagneristas que quedan en Madrid. Y no hubo semejante cosa. Lejos de hallar resistencia, lo que la famosa obertura tuvo fue un éxito colosal, merced a sus propios méritos y a la magistral interpretación que la dieron Bretón y sus consocios. Los antiwagneristas –si los había– tuvieron el buen gusto de callarse. –A la grandiosidad del *Tannhäuser* sucedieron las filigranas la elegancia de la célebre *canzoneta* de Godard”¹⁰⁷. En la crítica que escribe Luis Arnedo en *La España Artística* considera necesario que la empresa del Teatro Real dé a conocer *Tannhäuser* en Madrid:

“Abría la tercera parte la soberbia obertura de *Tannhäuser* y aquí hay que detener el rápido curso de esta ligera reseña para rendir un tributo de admiración al coloso de la música moderna, al insigne maestro alemán Ricardo Wagner.

Es la obertura de *Tannhäuser* una de las obras más acabadas del célebre compositor, y la ópera del mismo nombre, la que mejor señala el progreso inapreciable que llevó a cabo en el terreno de la música dramática.

Ahora bien ¿no es síntoma de atraso o de censurable estancamiento que ópera tan importante del moderno repertorio no haya sido puesta aún en escena en nuestro primer teatro lírico?

Tannhäuser es popular en Barcelona, como asimismo *El Buque Fantasma*, y los obreros de aquella industriosa población saben de memoria los coros de estas dos admirables producciones, que tan a la perfección marcan el estilo propio del gran innovador.

¹⁰⁴ L[uis] A[rnedo]: “El cuarto concierto”. *La España Artística*, II, 35, 23-II-1889, p. 2.

¹⁰⁵ “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 18-II-1889.

¹⁰⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-II-1889.

¹⁰⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-II-1889.

¿Es posible que aún se haga aparecer como el *coco*, ante nuestro cultísimo público, al celeberrimo autor de *Los maestros cantores*?

¡A bien que aquí ha sido necesario que el teatro de la Zarzuela hiciera caer en la cuenta al de la Ópera que existía un Bizet y una *Carmen*, después que ésta había dado la vuelta al mundo en incesante carrera de merecidísimos aplausos!

Y la Dirección del Teatro Real hartó tiene que hacer con levantar muertos como el *Ruy Blas* y *Semiramis*, quizás más del gusto de los *sabios*, sus áulicos consejeros.

El que esto escribe aún se acuerda de haber oído anatematizar el *Mefistófele*, de Boito, en un centro docente, por el más sabio de los sabios, entre cantata y cantata.

¡Qué mucho que se hayan medido *Los amantes* con igual apolillado rasero y se les declarara inútiles por cortos de talla!

El público que saborea –volviendo al *Tannhäuser*– las incomparables bellezas que atesora la obertura, las apreciaría doblemente si conociera la ópera, adonde figuran los motivos de aquéllas en su verdadero lugar y en situaciones admirablemente interpretadas por la gigante inspiración de Wagner.

El coro de peregrinos, motivo sobre que principalmente descansa la obertura, es uno de los trozos más bellísimos [sic] del drama musical; difícilmente puede concebirse idea de mayor misticismo, impregnado con el amargo deje del arrepentimiento, admirablemente expresado por la progresión ascendente de los giros melódico-cromáticos que forman al propio tiempo la *manera* especial del insigne maestro; nada más dramático que el momento en que dicho coro se oye por vez primera en la ópera, y nada más imponente que las galas de exuberante instrumentación con que está adornado este mismo motivo en el último tiempo de la obertura; asombro y misterioso recogimiento produce en el ánimo la vuelta al motivo llevado con la severa grandiosidad del *metal*, mientras que las gigantescas oleadas de los violines simulan las horribles congojas, las terribles tribulaciones de que se halla presa el alma del poeta, cantor del amor, al conocer lo inmenso de su caída; es la más sublime apoteosis de la idea venciendo a la materia, la expresión angustiada del que agoniza y dirige su postrera mirada al cielo cual extraviado caminante que divisa por fin el faro seguro que ha de guiarle al feliz término de su viaje.

Y viene esto después del canto de Venus a *Tannhäuser*, canto que culebrea su caliginoso hálito enredor [sic] del amoroso poeta; el ambiente de voluptuosidad de esta primera escena de la ópera, llena el centro de la obertura, estableciendo admirable efecto estético con el anterior canto de los peregrinos y el grandioso final de rugiente tempestad que envuelve este mismo motivo religioso...

Perdona, ¡oh lector! la digresión, en gracia al inmortal genio que la ha motivado, y después de consignada la repetición de parte de la obertura, (algunos caribes gritaron: ¡toda! ¡toda!) terminaré la reseña, mencionando la *Canzonetta* de Gogard, que brilló cual iris de cambiantes reflejos tras la tempestad instrumental promovida por Wagner”¹⁰⁸.

El jueves 7 de marzo se celebra en el teatro de la Comedia un concierto organizado por Albéniz en el que colabora una sección de la Sociedad de Conciertos y el violinista Fernández Arbós¹⁰⁹. En la sesión se interpretan cuatro partituras de Albéniz (*Suite característica para orquesta*, *Concierto en la menor* para piano y orquesta, *Escenas*

¹⁰⁸ L. A.: “El quinto concierto”. *La España Artística*, II, 36, 1-III-1889, p. 2.

¹⁰⁹ Anuncio en “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27, 24-II-1889, p. 32.

sinfónicas y Rapsodia Española) y el compositor interpreta al piano tres fragmentos¹¹⁰ del *El Anillo del Nibelungo* –dos de ellos nuevos en Madrid– que figuran como sexta obra del programa, tercera de la última parte¹¹¹: *Walhalla*¹¹², *Invocación al fuego*¹¹³ y *Cabalgata de las valkirias*. El concierto, al que asiste la infanta Isabel, es un gran éxito para el pianista y compositor catalán que recibe dos coronas de flores al concluir la interpretación de la *Fantasia* húngara de Liszt; después –dice *El Imparcial*– “reprodujose la ovación para Albéniz cuando solo en el piano ejecutó tres fragmentos de *El anillo de los Nibelungos*, de Wagner. El *Walhalla*, la *Invocación al fuego* y la *Cabalgata de las valkirias*, gustaron a cual más”¹¹⁴. Esperanza y Sola felicita a Albéniz por su concierto en el teatro de la Comedia y suma –dice– “nuestro sincero aplauso a los muchos y espontáneos que en el concierto dicho recibió, ya interpretando su *Concierto en la menor* y su *Rapsodia española*, ya la *Fantasia húngara* de Liszt, o los fragmentos del *Anillo de los Nibelungos* de Wagner, bien que no sean, sobre todo estas dos últimas obras, las más adecuadas a su manera de ser y de sentir, y en las que pueda brillar más su mucho talento”¹¹⁵. En el mismo concierto Fernández Arbós, acompañado por la orquesta, interpreta fuera de programa una partitura de Wagner que *El Imparcial* denomina “romanza *Albumblatt*” y que el público de Madrid escucha por primera vez¹¹⁶. En carta fechada en Madrid el 20 de marzo, L. Gracia reseña este concierto y refiriéndose a esta pieza la denomina simplemente “Romanza, de Wagner”¹¹⁷ por lo que no podemos precisar qué *Hoja de Álbum* es de las cinco que constan en el catálogo de Wagner. No obstante, indicamos que todas las *Hoja de Álbum* están compuestas para piano *solo*, por lo que desconocemos si Arbós y la Sociedad de Conciertos interpretan

¹¹⁰ Es probable que los arreglos para piano de los tres fragmentos wagnerianos sean del compositor belga Louis Brassin, discípulo de Moscheles y profesor de los conservatorios de Bruselas y de San Petersburgo. Opinamos así porque en el segundo de los conciertos de Albéniz en el Princes’ Hall de Londres, celebrado el 24 de junio de 1889, el compositor y pianista interpreta “tres composiciones de Wagner-Brassin”. “Boletín musical de la quincena. Teatros y conciertos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 36, 8-VII-1889, p. 103.

¹¹¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 6-III-1889.

¹¹² Se trata de la escena conocida como *Entrada de los dioses en el Walhalla* (*Das Rheingold*, escena 3ª, Acto III). En este fragmento aparece por primera el tema denominado como *Walhalla* que Wagner utiliza como *leitmotiv* a lo largo de la *Tetralogía*.

¹¹³ *Die Walküre*. Acto III, escena 3ª. Probablemente desde la parte de Brunilda: “Dies eine mußst du erhören!” (Tan sólo eso imploro). Puede tratarse también de un extenso interludio instrumental en el que predomina el motivo del hechizo del fuego en Acto III, escena 3ª.

¹¹⁴ “Sección de espectáculos. Concierto Albéniz”. *El Imparcial*, 8-III-1889.

¹¹⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 13, 3-IV-1889, p. 206.

¹¹⁶ “Sección de espectáculos. Concierto Albéniz”. *El Imparcial*, 8-III-1889.

¹¹⁷ L. G[racia]: “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 29, 24-II-1889, p. 48.

un arreglo para violín y orquesta de alguna de estas partituras o, en realidad, interpretan *Träume* (WWV 91 b)¹¹⁸, versión para violín y orquesta en *la bemol mayor* de la quinta canción de título homónimo¹¹⁹ incluida en *Wesendonck-Lieder* (WWV 91).

Bretón y la Sociedad de Conciertos no interpretan ninguna partitura de Wagner en el sexto (10 de marzo) y séptimo (17 de marzo) de la serie. En el octavo concierto, celebrado en el teatro del Príncipe Alfonso a las dos y media de la tarde el domingo 24 de marzo, el Preludio de *Lohengrin* figura como tercera obra del programa abriendo la tercera parte¹²⁰ de una sesión a la que asiste la infanta Isabel. A pesar del aumento de precios para este concierto –en el que se presenta el pianista Eugène D’Albert interpretando en la segunda parte el Concierto en *re menor* (op. 70) de Rubinstein– el Príncipe Alfonso está lleno salvo en algunos palcos principales. El Preludio de *Lohengrin* –dice *El Imparcial*– “fue muy bien interpretado, gustó mucho –como siempre– y tuvo que ser repetido entre aplausos y bravos”¹²¹. Luis Arnedo indica que el Preludio de Wagner “se aplaudió con entusiasmo y fue repetido”¹²².

El domingo 31 de marzo se celebra el noveno concierto de la serie con la participación de D’Albert que toca el Concierto en *mi menor* (op. 11) de Chopin y el Concierto nº 1 en *mi bemol* de Liszt; la obertura de *El holandés errante* figura como sexta obra del programa abriendo la tercera parte¹²³. Después de comentar la interpretación de la serenata de Bretón *En la Alhambra* –interpretada por segunda vez en Madrid y repetida a instancias del público –Luis Arnedo¹²⁴ indica sobre la partitura de Wagner: “La grandiosa obertura de *El buque fantasma* de Wagner se repitió igualmente por el deseo sin duda además de admirar las bellezas de la composición,

¹¹⁸ *Träume* WWV 91b, (sueños), instrumentación de la canción homónima perteneciente a las *Wesendonck-Lieder* compuesta a mediados de diciembre de 1857 en Zurich e interpretada por primera vez el 23 de diciembre de ese año en la Villa *Wesendonck* bajo la dirección de Wagner. La segunda interpretación de la partitura se realiza con motivo del 60 cumpleaños del compositor en la *Markgräfliches Opernhaus* de Bayreuth el 22 de mayo de 1873 interpretada por el violinista August Wilhelmj (Bauer, op. cit, pp. 718-19). La partitura se publica por primera vez en 1878 en Mainz (Deathridge, J. y Dahlhaus, C. op. cit, p. 184).

¹¹⁹ *Träume* (Sueños) en *la bemol mayor* compuesta el 5 de diciembre de 1857.

¹²⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-III-1889.

¹²¹ “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 25-III-1889.

¹²² [Luis Arnedo]: “El octavo concierto”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 2.

¹²³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 31-III-1889.

¹²⁴ El artículo lleva por título “El octavo concierto” pero en realidad recoge las reseñas de éste y el noveno concierto.

gozarse en los apuros de los *trompas*, que aún deben estar alabando y glorificando al fundador de la música del porvenir”¹²⁵.

La Sociedad de Conciertos celebra el décimo de la serie el domingo 7 de abril con la despedida del pianista D’Albert y la interpretación –por primera vez en Madrid– de la Sinfonía en *re* de Arriaga y la escena final de *La Valkiria*, es decir, el Adiós de Wotan a Brunilda¹²⁶ que figura como primera partitura de la tercera parte. La infanta Isabel asiste a este concierto en el que –dice *El Imparcial*– “el maestro Bretón y sus consocios nos hicieron oír, al empezar la tercera parte, el final de *Las Valkirias*, de Wagner, o sea la dramática escena entre Wotan y Brunequilda [sic], exuberante de gallardías musicales, llena de ternura y de pasión, grande y hermosa como casi todas las obras del insigne maestro de Leipzig. La escena alcanzó los honores de la repetición, y será siempre escuchada con recogimiento entusiasta”¹²⁷. Dice Luis Arnedo en *La España Artística*:

“El fragmento de *Las Valkirias*, aún despojado del aparato escénico, importante en todas las obras de Wagner, produjo un efecto sorprendente; la mágica orquestación del insigne compositor alemán tiene un sello especial de grandeza que responde perfectamente a la atrevida estructura de sus soberbias concepciones; ningún detalle huelga en aquel magnífico conjunto; la emancipación de la orquesta, la rehabilitación de la masa instrumental está llevada a cabo, en ésta como en la mayor parte de las obras de Wagner con toda la fuerza de la potencia creadora de aquel gran maestro; éste es el gran secreto de aquellas sonoridades extrañas, producto de combinaciones nuevas que siempre obedecen al efecto apetecido, a un *algo* adivinado por la magia del genio; pensamientos tan atrevidos como los que sirven de base a las creaciones escénicas del célebre innovador, no podrían desarrollarse musicalmente, completarse, sino por estos medios excepcionales de expresión.

Ocioso parece decir que este número fue repetido en medio de nutridos aplausos.

Bien del arte merece el maestro Bretón por dar a conocer a nuestro público obras de la importancia de *Las Valkirias*, que expresan el mayor grado de adelantamiento de la música dramática moderna”¹²⁸.

La Sociedad de Conciertos celebra el undécimo de la serie el domingo 14 de abril en el Príncipe Alfonso, esta vez a las tres de la tarde¹²⁹, en una sesión en la que Bretón dirige nuevamente el *Adiós de Wotan a Brunilda*, Final de *La Valkiria* que figura como

¹²⁵ [Luis Arnedo]: “El octavo concierto”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 2.

¹²⁶ *Die Walküre*: Final (*Wotan’s Abschied von Brunihilde und Feuerzauber*). Acto III, escena 3ª. Es posible que se interprete solamente desde la parte de Wotan: “Leb wohl, du kunes herrliches Kind! (¡Adiós, pues, intrépida y sublime hija!).

¹²⁷ “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 8-IV-1889.

¹²⁸ A[rnedo]: “El décimo concierto”. *La España Artística*, II, 41, 8-IV-1889, p. 2.

¹²⁹ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 14-IV-1889.

cuarta partitura del programa cerrando la primera parte¹³⁰ de un concierto en el que se repiten la mayor parte de las obras que lo componen¹³¹. En este sentido –dice *El Imparcial*– “una vez más hemos de protestar contra el inconcebible abuso de una parte, y no la más culta, del auditorio, para la cual no hay concierto bueno si la sociedad no interpreta por duplicado las obras que constituyen el programa. –Contra ese abuso, que produce fatiga a los artistas y alarga desmesuradamente las sesiones, se alzaron ayer muchos aficionados. Los partidarios de las repeticiones se defendieron a gritos y aplausos y triunfaron en la mayoría de los casos”¹³². Sobre la interpretación del Final de *La Valkiria* dice Luis Arnedo:

“En la ejecución de la última obra, hubo un detalle plástico que no puedo pasar en silencio. –Se trata del platillazo dado a tiempo, en momento solemne, por el distinguido profesor encargado de tan delicado instrumento, y que se halla sentado (el profesor) a la *vera* de un contrabajo, en el foro derecho del espectador. –En el curso del fragmento de *Las Valkirias*, la atención del público se halla embebida en la prodigiosa labor instrumental de tan preciosa obra; pero llega el momento preciso, y los espectadores soñadores de *siglo* mismo que se creen transportados a las fantásticas escenas de la sublime creación de Wagner, ven de pronto surgir allá en el fondo de la decoración, que nada tiene de fantástica, entre aquel bosque de arcos de violín, una figura negra que la imaginación excitada agiganta; en sus manos ostenta algo brillante, quizá es uno de los héroes de la famosa leyenda evocado por los misteriosos conjuros de la música; la atención pública se concentra en aquella forma vaga, espectral, que se presenta amenazadora; pero de pronto, llegado el momento, agotados los compases de espera, a una señal imperceptible del director, un ¡¡*Chim!!* estridente, seco, penetrante, hace huir en tropel el cortejo de sombras, y ... la risa retoza en todos los labios; la realidad se impone, el profesor se sienta, satisfecho del efecto conseguido, y Wagner se estremece en su tumba recordando las conveniencias del *foso armónico* por él ideado en el teatro-modelo de Bayreuth. –Los anti-wagneristas más recalcitrantes consienten de buen grado en la repetición de este número, atisbando con fruición el momento del *platillazo* que es sin lisonja el *momento* de la tarde”¹³³.

Entre los concurrentes al concierto del 14 de abril se reparte un sobre¹³⁴, entregado a la entrada de la sesión, en el que figuran la lista de piezas elegibles del repertorio de la Sociedad con la finalidad de escoger por sufragio universal el programa para el concierto duodécimo y último previsto para el domingo de Pascua; la *Marcha*

¹³⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 14-IV-1889.

¹³¹ Así por ejemplo, de cuatro obras que componen la primera parte se repiten tres: el *largo asai* del cuarteto op. 47 de Haydn, la *Tarantela* de concierto de Zabala y el Final de *La Valkiria* de Wagner.

¹³² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-IV-1889.

¹³³ L. A.: “El onceno...” *La España Artística*, II, 42, 15-IV-1889, p. 2.

¹³⁴ “Un amigo mío –dice Luis Arnedo– encontró dentro del sobre que le cupo en suerte estas palabras escritas con lápiz en el margen de las *candidaturas*: «Te espero en San Pascual después del concierto; no temas, tu marido no sospecha nada»”. L. A.: “El onceno...” *La España Artística*, II, 42, 15-IV-1889, p. 2.

Homenaje de Wagner figura como última obra de la primera parte en el voto emitido por *El Imparcial*¹³⁵. El escrutinio comienza el lunes 15 de abril en el Salón Romero en un acto público¹³⁶ comenzado a las cinco de la tarde bajo la presidencia de Tomás Bretón; ese día se escrutan 449 papeletas, figurando la obertura de *Tannhäuser* como la cuarta partitura más votada (184 votos) en el cómputo global y la Marcha de la misma ópera en sexto lugar con 117 votos¹³⁷. El martes 16 de abril concluye el escrutinio de los 1088 votos emitidos quedando configurado el programa de la siguiente forma:

“Primera parte. –Obertura de *Los amantes de Teruel*, de Bretón, por 764 votos. –*Miunuetto* de Bolzoni, 170. –*Danse macabre*, de Saint-Saëns, 302. –*Rapsodia en do menor*, de Liszt, 404¹³⁸.

Segunda parte. *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, 549.

Tercera parte. –Obertura de *Tannhäuser*, de Wagner, 317¹³⁹. *Canzonetta* del concierto romántico, de Godard, 213. –Marcha de *Tannhäuser*, 340^{140>141}.

El decimosegundo concierto de la Sociedad se celebra el domingo 21 de abril a las dos de la tarde, anticipándose 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”¹⁴². La Obertura y la Marcha de *Tannhäuser* figuran respectivamente en quinto y último lugar¹⁴³ de un concierto del que dice Luis Arnedo:

“Satisfecha debe de estar la Sociedad de Conciertos de Madrid que dirige el Sr. Bretón, por haber visto en el duodécimo y último gran concierto instrumental de la presente temporada 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

¹³⁵ “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 15-IV-1889.

¹³⁶ “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 15-IV-1889.

¹³⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-IV-1889. Los votos emitidos hasta ese momento adjudican 320 votos a la obertura de *Los Amantes de Teruel* de Bretón, 277 a la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, 208 a la *Rapsodia húngara* de Liszt, 184 a la Obertura de *Tannhäuser*, 127 a la *Danza Macabra* de Saint-Saëns, 117 a la Marcha de *Tannhäuser*; 94 a la Obertura de Cleopatra de Mancinelli, 94 a unas variaciones sobre una sonata de Beethoven, 93 a la *Canzonetta* de Godard y 92 a la Marcha de las Antorchas (nº 3) de Meyerbeer.

¹³⁸ En el apartado de Polacas y similares, en el que resulta elegida la *Rapsodia en do menor* de Liszt, la Marcha Homenaje de Wagner queda en segundo lugar con 203 votos emitidos. Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

¹³⁹ En el apartado de oberturas, el Preludio de *Lohengrin* queda en quinto lugar con 48 votos emitidos. Sobrino Sánchez, op. cit.

¹⁴⁰ En el apartado de Marchas, la marcha de las bodas de *Lohengrin* queda en tercer lugar con 72 votos emitidos. Sobrino Sánchez, op. cit.

¹⁴¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 17-IV-1889.

¹⁴² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-IV-1889.

¹⁴³ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-IV-1889.

primera corrida de toros y de hacer un día espléndido y verdaderamente primaveral que convidaba al paseo. [...]

Por último, en la tercera parte se repitió la obertura de *Tannhäuser* (317) de Wagner; se pidió lo mismo con la bella *canzoneta* del concierto romántico de violín (213) de Godard, tocándose en su lugar el andante del *quinteto* para clarinete y cuerda, de Mozart, y fue aplaudidísima la marcha de *Tannhäuser* 340, también de Wagner¹⁴⁴.

Concluida la temporada de conciertos en Madrid, la Sociedad dirigida por Bretón se traslada a Granada para dar una serie de seis conciertos durante las fiestas del Corpus y con motivo del homenaje (“Coronación”) del poeta José Zorrilla. En los seis conciertos –más uno extraordinario celebrado el 28 de junio– Bretón interpreta las obras de más éxito de la temporada madrileña y en el primero, previsto para el martes 18 de junio pero aplazado para el miércoles 19 a causa de la lluvia, se escucha por primera vez en Granada el Final de *La Valkiria*, que figura como tercera y última partitura de la primera parte. En un escrito fechado en Granada el 20 de junio, Gabriel Merino indica que la sala del teatro Isabel la Católica está completamente llena y presenta –dice– “el aspecto de nuestro Circo de Rivas en una de esas tardes de gran solemnidad”; luego añade: “El final de las *Valkirias*, de Wagner (primer vez), no hizo gran efecto. Ya lo sospechábamos¹⁴⁵. Sobre la partitura de Wagner dice Ramón Noguera en un artículo resumen de los conciertos que escribe para la *Ilustración Hispano-Americana*:

“Fecunda y brillante ha sido este año la campaña que la Sociedad de Conciertos de Madrid ha realizado en Granada; no tanto por las muchas novedades musicales que ha ofrecido, sino por la importancia de alguna de ellas.

Hablaremos ante todo en términos generales de ciertas obras no muy extensas oídas este año por vez primera, y de las que, ahora ejecutadas, no eran, sin embargo, nuevas porque las había dado a conocer la orquesta en los años anteriores; reservando para después el detallar más sobre las que han sido la verdadera atracción.

Fueron de la primera clase y figuraron en el primer concierto, la Obertura de la *Gazza Ladra*, de Rossini, el *final de las Valkirias*, de Wagner, la *Canzonetta* del concierto romántico de violín, de Godard, y la *Invitación al Vals*, de Weber. [...]

El *Final de las Valkirias*, de Wagner, ha sido para nosotros una sorpresa; mejor diríamos, un *sermón*, capaz de convertir a pecadores muy empedernidos en devotos del autor de la llamada *música del porvenir*, en cuyo número sentimos no contarnos, al menos por ahora. Es en extremo sensible, que el que en bellas teorías convence y hace amar y apetecer la imprescindible necesidad de renovar la *ópera*, de convertirla en drama musical, las practique de ordinario sin inspiración, sin

¹⁴⁴ [Luis Arnedo]: “El último concierto”. *La España Artística*, II, 43, 23-IV-1889, p. 2.

¹⁴⁵ Merino, G.: “La Coronación de Zorrilla. Desde Granada”. *La España Artística*, II, 52, 2-VII-1889, p. 2.

engendrar deleite alguno, aferrado a las añejas fórmulas escolásticas (proscritas con sobrada razón), modulando a diestro y siniestro, pero sin lograr con harta frecuencia más que el destrozo de nuestros tímpanos y, lo que es peor, corrompiendo el arte; pues se convierte el maestro de Bayreuth en égida protectora, en editor responsable del infinito número de autores sin genio y sin sólido saber ni acierto, que pululan por doquiera; los cuales, escudados con sus aficiones wagneristas, van inundando el mundo de composiciones insípidas, nauseabundas, verdaderas herejías artísticas, y habituando los oídos a lo malo, a la negación del arte, por conceptuar con alguna razón que, ya que Wagner da el ejemplo, es lícito en Música hacerlo *todo*. Por su parte, el crédulo e inconsciente profano, que camina por los nuevos derroteros, se aficiona a lo que nunca ha debido oír ni gustar: a lo extravagante, a la armonía que cree *nueva* porque nadie tuvo antes el depravado gusto de practicarla, no porque la desconociese, sino porque le inspiraba un soberano desprecio; y este mismo oyente de *buena fe*, que rinde a la moda más culto que el que debiera, no advierte ni aun vislumbra que los *artífices* modernos que pomposamente se llaman *autores*, no obstante atreverse a *hacerlo todo*, *no hacen*, no podrán hacer jamás lo que realizaron los verdaderos genios, que es casi un milagro: lo bello con *sencillez*, con *melodía*, con tonalidad. Quitad esto y ¿a qué quedaría reducido el divino Arte? A un ruido molesto, a un tormento para nuestro organismo. Bellamente ha dicho Saint-Saëns: «Mais lui offrir, comme on dit ingénieusement, des *beatés cruelles*, lui servir un régal de souffrances délicates et de déplaisirs élevés, n'est ce pas excessif? Cela tourne á la mortification. Or, quant on veut se mortifier, on ne va pas au théâtre, on entre au couvent⁽¹⁾».

Más –¿a dónde vamos con esta digresión, habiendo anunciado ser breves, y a más, tratándose del Final de *Las Valkirias* que es casi una mosca blanca en tan nebulosa escuela? El no haberse repetido por la orquesta que dignamente dirige el maestro Bretón, nos priva del gusto de patentizar ciertos primores que encierra (que indudablemente se escapan a la primera audición) y de describir el carácter de sus melodías que, aun juzgándolo inaudito en el autor, parecen inspiradas si bien engendran el natural cansancio por la *continuación* sin tregua alguna, que según costumbre inveterada en el mismo, contiene. El instrumental rico y *colorista* hasta lo increíble justifica la curiosidad con que hemos oído esta pieza wagneristas y no wagneristas, y los deseos que a cualquiera se le pasan de disfrutar esas orquestas invisibles subterráneas en que la abundancia de instrumentos de metal no daña a afecto, y el carácter dramático que revela, haciendo sentir tempestades y otros cataclismos, dicho se está que es grande y sorprendente. La ejecución por la Sociedad de Conciertos fue prodigiosa sin que pareciera que la orquesta tuviese que hacerse violencia alguna para superar las inmensas dificultades ya de modulación, ya de ritmo, ya de agilidad, de que está erizada¹⁴⁶.

En el segundo concierto, celebrado el sábado 22 de junio en el Palacio de Carlos V de la Alhambra con escaso público y con considerables pérdidas para la empresa de los conciertos¹⁴⁷, Bretón da a conocer en Granada la Obertura de *Raymond* de Thomas y la

⁽¹⁾ “Pero ofrecerle, como se dice ingeniosamente *bellezas crueles*, servirle como obsequio *sublimes desazones*, ¿no es excesivo? Esto se torna en mortificación; y cuando uno quiere mortificarse, no va al teatro, se mete en un convento”. [Nota Noguera]

¹⁴⁶ Noguera, R.: “La Sociedad de Conciertos en Granada”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 38, 8-VIII-1889, p. 118-9.

¹⁴⁷ Merino, G.: “La Coronación de Zorrilla. Desde Granada”. *La España Artística*, II, 52, 2-VII-1889, p. 4.

Marcha Homenaje de Wagner que –dice Noguera– “obtuvo esmerada interpretación, pero que no pertenece a las honrosas excepciones de Wagner como el final de las *Valkirias* sino a su estilo de obstinado martilleo, por lo cual terminó sin que nadie apeteciera su repetición, por más que contenía fragmentos de mucho mérito”¹⁴⁸. En el cuarto –el lunes 24 de junio– la Sociedad de Conciertos interpreta en el Palacio de Carlos V la Obertura de *Tannhäuser* y en el quinto –el miércoles 26– la Marcha de esta misma ópera, partituras sobre las que comenta Noguera: “Sería cansar, ocuparse de la sinfonía y Marcha de *Tannhäuser* y de otras piezas que también se han recordado en los conciertos y no han sido mal recibidas”¹⁴⁹. En el último concierto, extraordinario y celebrado en el teatro de Isabel la Católica el viernes 28 de junio, Bretón interpreta el Preludio de su ópera *Los Amantes de Teruel*, partitura sobre la que dice Noguera:

“*Preludio de los Amantes de Teruel*. Tiempo era de que España contara autores de ópera o a lo menos que éstos fueran escuchados; pues a nadie se condena en juicio sin oírlo, y es lo cierto que ya por culpa de las empresas, ya de las compañías o ya de los colegas, que se llamaban amigos, los compositores morían en el silencio teniendo hasta ahora bien poco estímulo para trabajar. No cumple a nuestro propósito hacer historia de los trámites dificultoso por que ha pasado el Sr. Bretón hasta representar su ópera en Madrid, ni del brillantísimo éxito que en dicha corte, Barcelona y otras partes obtuvo. Que la partitura tiene mérito, aparte de la elocuencia de los hechos, algo puede indicarlo su Preludio con dimensiones de obertura, pues parece verosímilmente trasunto o epílogo de aquélla. Ostenta dos períodos capitales: el de *si bemol* con melodía de violines, y el de *mi bemol* en que le llevan las trompas, los cuales indudablemente deben reproducir fragmentos culminantes del drama musical; el segundo, (si no estamos mal informados), es la trova de tenor con acompañamiento de arpa. También existe un canto muy dramático, que acaso trate escenas trágicas que ignoramos. Alguno ha llamado a este importante período central wagnerista. Lo mismo hubiera podido apellidarlo meyerbeeriano o imitado de Weber, que en su *Freischütz* y otras óperas dio pasos gigantescos y dejó el terreno tan labrado en las escenas fantásticas y terroríficas, que poco han tenido que añadir sus sucesores. Es, que el estilo estrictamente dramático siempre será común a los compositores de todas las escuelas, con tal que sean hombres de valer, que se coloquen en situación y sepan describir la inquietud y contrastes de los mil lances de la vida; lo cual se logra en Música por medio de atrevidas modulaciones, ritmos a contratiempo, escalas cromáticas, trémolos y otros mil recursos que el arte ofrece con mano pródiga al que lo profesa; y nadie ignora que hasta en la ópera más sencilla, más italiana, se usan las palabras *Scena ed Aria*, o *e Duo*, etc. Lo que ocurre es, que Wagner o al menos sus sectarios, suelen quedarse con la *Scena* y suprimir el aria o duo, esto es, la melodía. La deducción del resultado cualquiera puede hacerla... Bretón es todo lo contrario. Podrá ser wagnerista en teoría y hasta estar persuadido de seguir esa escuela; pero

¹⁴⁸ Noguera, R.: “La Sociedad de Conciertos en Granada”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 38, 8-VIII-1889, p. 118-9.

¹⁴⁹ Ramón Noguera: “La Sociedad de Conciertos en Granada”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 39, 24-VIII-1889, p. 122.

precisamente ha adoptado lo bueno, lo aprovechable de lo nuevo, sin perder de vista lo antiguo siempre eterno: la melodía. Melodías y con gran ritmo contiene el preludio. Los afanes de un Beethoven, de un Weber en la música instrumental, de Weber, Rossini, Meyerbeer y otros en la dramática para establecer con pie seguro e imperecedero el ritmo, para constituir un verdadero arte métrico práctico de la música, que otros han sabido llevar a los tratados ¿se van a perder, para quedarnos con una salmodia en que cesa y desaparece el ritmo por completo, so color de que los innovadores, para no confesar su falta de genio creador, sostienen seriamente que esto es más conforme al realismo? No, y mil veces no. ¿Siempre se ha de estar recitando? ¿Por qué? El mismo motivo habría para cantar siempre. Pero para esto se necesitaría inspiración... ya oímos a alguien que dice «Al grano y dejad a Wagner en paz»¹⁵⁰.

Tras la serie de Granada, una sección de la Sociedad de Conciertos, compuesta por 42 músicos, se traslada a San Sebastián contratada por el Gran Casino, donde actúan bajo la dirección de Bretón desde el 1 de julio hasta el 15 de septiembre. La orquesta realiza dos sesiones los días de diario a las cinco y a las nueve de la tarde; los jueves y domingos la sesión de las cinco se sustituye por un baile de niños. En estos conciertos la Sociedad madrileña interpreta la Obertura de *Rienzi* (4 veces), la Obertura (11) y Marcha (10) de *Tannhäuser* y la Marcha (10) y preludios del acto primero (8) y tercero (2) de *Lohengrin*¹⁵¹.

En el verano de 1889, 100 profesores de la Unión Artístico-Musical, dirigidos por Manuel Pérez, viajan a París donde con motivo de la Exposición Universal intervienen en las *Fiestas Españolas* celebradas en el Circo de Invierno de la capital de Francia, interpretando repertorio español y estrenando *Saludo a la Francia*, partitura compuesta especialmente para la ocasión por Apolinar Brull. La orquesta realiza la primera parte de un espectáculo en el que participa también la estudiantina *El Figaro* y una rondalla aragonesa compuesta de 30 “baturricos”. No tenemos constancia de que la agrupación madrileña interprete ninguna partitura de Wagner en este viaje pero recogemos las palabras que dedica R. Blasco a las orquestas españolas en carta fechada en París el 28 de julio; dice Blasco: “No abundan en París las buenas orquestas; si se exceptúa la del Conservatorio, dirigida por Lamoureux, no hay ninguna que pueda competir con las dos

¹⁵⁰ Ramón Noguera: “La Sociedad de Conciertos en Granada”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 39, 24-VIII-1889, pp. 122-3.

¹⁵¹ Datos extraídos de Sobrino Sánchez, R.: “Programas de los conciertos interpretados por la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *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.

principales de Madrid: La Sociedad de Conciertos, que dirige Bretón actualmente en San Sebastián y la Unión Artístico-Musical que acabamos de mencionar”¹⁵².

1890

Al cumplir su vigésimo quinto año, la Sociedad de Conciertos dirigida por Bretón anuncia a finales de enero una serie de diez sesiones para los domingos 2, 9, 16 y 23 de febrero; 2, 9, 16, 23 y 30 de marzo y 6 de abril, conciertos a celebrar en el teatro Príncipe Alfonso a las dos y media de la tarde. Entre las obras nuevas se anuncian el Preludio de *Tristán e Isolda*, de Wagner, las Sinfonías 4ª y 7ª de Bruckner; la trilogía *Wallenstein* de D’Indy, el oratorio *El Apocalipsis* de Bretón y otras de Reinhold, Goldmark, Geissler y Hartmann¹⁵³. La Sociedad también anuncia la participación del pianista Tragó para celebrar sus bodas de plata y, asimismo, que el último programa será elegido por sufragio como el año anterior. La Sociedad abre el abono para las diez sesiones el viernes 24 de enero en el Salón Romero desde las once de la mañana hasta las tres de la tarde: los días 24, 25 y 26 se destinan a los abonados a palcos y butacas en los conciertos del año anterior; los días 27, 28, 29 a los abonados a las demás localidades y los días 30 y 31 al público en general. Los precios para cada concierto oscilan entre 25¹⁵⁴ pesetas, que cuesta la entrada más cara, y 1 peseta, la más barata¹⁵⁵.

El primer concierto se celebra el 2 de febrero, sesión en la que se estrena en Madrid el Preludio de *Tristán Isolda* que figura como 5ª partitura abriendo la tercera parte del programa¹⁵⁶. El Príncipe Alfonso está completamente lleno en este concierto en el que –dice Luis Arnedo– “la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y el preludio de Wagner, fueron las obras más culminantes de la tarde”¹⁵⁷. El Preludio de *Tristán* –dice *El Imparcial*– “archientusiasmo a los wagneristas, que tumultuosamente pidieron la repetición y suscitaron las protestas de unos cuantos adversarios de la escuela wagneriana. Pero

¹⁵² Blasco, R.: “Extranjero. Carta de París”. *La España Artística*, II, 56, 1-VIII-1889, p. 3.

¹⁵³ “Con tan brillante programa y el considerable abono con que la Sociedad cuenta es seguro que los diez Conciertos anunciados serán otros tantos llenos”. “Varia. España”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 215.

¹⁵⁴ 30 ptas. en contaduría, para palcos plateas y entresuelo.

¹⁵⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-I-1890.

¹⁵⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 2-II-1890.

¹⁵⁷ Luis Arnedo: “Crónica Musical. Primer concierto”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 2.

triunfó el buen sentido musical del auditorio, el prelude fue repetido, y ambas veces maravillosamente ejecutado”¹⁵⁸. Dice Luis Arnedo en *La España Artística*:

“El número primero de la tercera parte, estaba dedicado también como de costumbre, a otro coloso, a Wagner, con la primera audición del delicadísimo prelude del poema *Tristán e Isolda*. [...]

Ocurre con Wagner, y su música y nuestro público sabio, infalible en sus apreciaciones, que no se hallan compenetrados en la medida que fuera de desear para la ilustración de éste y la grandeza artística de lo que aquél en el camino del progreso musical representa.

Nada hay más temible que el vulgo ilustrado, y esta clase de vulgo abunda aún en proporciones temibles entre el público de los conciertos.

Son muchos los que aún creen que en las obras de Wagner sólo hay ruido y nada más que ruido; hay espíritus *bélicos* que por esto sólo son wagnerianos inconscientes, y admiten sin discusión y aplauden con todas sus extremidades las obras del gran maestro, y con más entusiasmo las de sus desalentados imitadores, aquellas en que predomina el metal y las perturbaciones del bombo y los platillos; sólo ven (u oyen) esto en Wagner, y sólo esto sacan en limpio los que por esto sólo aplauden, y en horripilante [sic] competencia con las tempestades instrumentales, vociferan con aires de suprema inteligencia; existe otra clase de vulgo ilustrado que cuenta los compases de las frases melódicas y se enfurece si éstas no se ajustan a las estúpidas reglas de la *encantadora* rutina; que analiza la marcha armónica y se crispa ante modulaciones para él extrañas e incomprensibles, y que en su raquítrico criterio y escaso sentido, anatematiza lo que no entiende ni es capaz de *saber oír*; a estas variedades del ilustrado vulgo, puede achacarse la poco envidiable gloria de *sisear* y oponerse a la repetición del prelude de *Tristán e Isolda*.

No hay ruido en este bello fragmento de Wagner; tampoco hay *justedad* en la frase, ni procedimientos rutinarios en la armonía y orquestación, pero hay algo que vale más que todo esto; hay *poesía*, hay un acierto tan excepcional en los medios de expresión dentro del vigoroso estilo del gran maestro, que impresiona hondamente y se halla en perfecta consonancia con el tinte dramático del poema; no se puede expresar mejor en la vaguedad inmensa del lenguaje de los sonidos y dentro de los estrechos límites de la orquesta; porque la masa instrumental que resulta suficiente, casi excesiva, cuando sólo a la rutina y a los antiguos moldes se atiende, es mezquina, incompleta cuando ha de expresar ideas en la forma excepcional que lo hace la potencia exuberante del coloso moderno.

En resumen, aparte disquisiciones un tanto nebulosas y fuera de lugar en una crónica ligera como la presente, los conciertos de la Sociedad han comenzado bajo inmejorables auspicios, y sólo me resta hacer una cariñosa advertencia al maestro Bretón, interpretando así a mi ver los deseos de la inmensa mayoría de los aficionados de buena fe.

Aunque la Sociedad, celebre en el año presente sus *bodas de plata*, en punto a presentar novedades y obras modernísimas, aconsejamos al amigo Bretón que no deje de hacerlo, y ... *que no se case con nadie*”¹⁵⁹.

En el segundo concierto, celebrado el domingo 9 de febrero, Bretón estrena la trilogía *Wallenstein* de D’Indy e incluye la obertura de *Rienzi*, que figura como 5ª

¹⁵⁸ E. M.: “Sección de Espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 3-II-1890.

¹⁵⁹ Luis Arnedo: “Crónica Musical. Primer concierto”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 2.

partitura abriendo la tercera parte del programa¹⁶⁰; en el tercer concierto, el 16 de febrero, Bretón dirige el Preludio de *Parsifal*¹⁶¹ y en el cuarto, el 23 de febrero, la *Marcha Homenaje*, que figura como 3ª partitura que cierra la primera parte¹⁶². Este domingo el Príncipe Alfonso está completamente lleno a pesar de que la lluvia hace intransitables las calles y paseos de Madrid; la *Marcha Homenaje* se repite a instancias del público¹⁶³ aunque la reseña de *El Imparcial* destaca algunos “ligeros defectos de ejecución”¹⁶⁴.

Bretón no dirige ninguna partitura de Wagner en los conciertos quinto¹⁶⁵, sexto, séptimo, octavo y noveno de la temporada; en éste último, celebrado el 30 de marzo, se reparte la lista de obras que pueden ser elegidas para el décimo concierto. En el apartado III, correspondiente a Polacas y similares la *Marcha Homenaje* de Wagner queda en segundo lugar con 244 votos, por detrás de la *Rapsodia en do menor* de Liszt; en el apartado V, Oberturas, se elige la de *Tannhäuser* con 249 votos a la que sigue la de *Guillermo Tell* (129), el Final de *La Valkiria* (125), obteniendo cuatro votos solamente el Preludio de *Tristán e Isolda*. En el apartado VII, Marchas, resulta elegida la *Marcha de las Antorchas n.º 3* de Meyerbeer (268) a la que sigue en segundo lugar la *Marcha de Lohengrin* con 166 votos¹⁶⁶. A las once de la noche del 31 de marzo termina el escrutinio de las candidaturas musicales para el décimo concierto de la Sociedad en el que resultan elegidas:

“Primera parte. Obertura de *Los amantes de Teruel*, de Bretón, 282 votos.

–Danza Macabra de Saint-Saëns, 218. En *la Alhambra*, serenata, de Bretón, 144.

–*Rapsodia en do menor*, de Liszt, 365.

Segunda parte. –Fantasía Morisca, de Chapí, 300.

Tercera parte. –Obertura e *Tannhäuser*, de Wagner, 249. –Variaciones de la sonata en *la*, de Beethoven, 270. –Marcha de las Antorchas, núm. 3, de Meyerbeer”¹⁶⁷.

¹⁶⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 9-II-1890.

¹⁶¹ Sobrino Sánchez, R.: “Programas de los conciertos interpretados por la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *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.

¹⁶² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 23-II-1890.

¹⁶³ “El cuarto concierto”. *La España Artística*, III, 84, 1-III-1890, p. 2.

¹⁶⁴ H. B.: “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 24-II-1890.

¹⁶⁵ “El quinto concierto”. *La España Artística*, III, 85, 8-III-1890, p. 2.

¹⁶⁶ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

¹⁶⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-IV-1890.

El 6 de abril se celebra el décimo concierto en el que –dice Luis Arnedo– “Bretón, Saint-Säens, Liszt, Chapí, Wagner, Beethoven y Meyerbeer, obtuvieron la sanción del público reformador, eligiendo sus obras simpáticas. Conocidas todas ellas con exceso, y aplaudidas con justicia, nada nuevo puede decirse sobre este motivo. –Una observación para acabar y para dar calor al final. –Cuando el concierto va a terminar, y a la hora de la tarde en que el sol comienza su declinación, los vidrios de las altas ventanas, heridos por los rayos del astro rey, esparcen su coloreada luz sobre una parte de los espectadores, produciendo siempre algunos efectos sumamente pintorescos, de los que recuerdo ahora los siguientes: –Un caballero gordo, ardiente partidario de Wagner, le pusieron verde. –Una señora de buen ver que trataba de reconstruir, mentalmente por supuesto, la primera escena de *Tannhäuser*, con un caballerito allegado, o que estaba a su lado, se encontró de improviso vestida de berenjena. –Y un político muy caracterizado que está incondicionalmente al lado del Gobierno, tornóse rojo y empezó a echar chispas por la reluciente calva. –Para evitar estos estragos antiestéticos, urge que la Sociedad de Conciertos haga una nueva clasificación de las localidades en armonía con la época”¹⁶⁸.

Tras los diez conciertos de abono, la Sociedad de Conciertos realiza dos conciertos extraordinarios, el primero el domingo 13 de abril, en el que se estrena el poema sinfónico *Orestes* de Manuel Manrique de Lara, partitura que pertenece “a la escuela de Wagner”¹⁶⁹; concluida la interpretación de *Orestes* Manrique de Lara se presenta en el palco escénico del Príncipe Alfonso. “Del mérito de *Orestes* –dice E. M.– realmente no puede formarse juicio por una sola audición. Sin embargo, entre los asistentes al concierto abundaron los elogios. La opinión general era que el Sr. Manrique de Lara ha empezado con grandes alientos su carrera de compositor y podrá cultivar con éxito el estilo wagneriano”¹⁷⁰. En el concierto se interpreta también el Final de *La Valkiria* que figura como sexta partitura abriendo la tercera parte del programa¹⁷¹ y que se repite a instancias del público¹⁷². Dice *La España Artística*:

“En la tercera parte se ejecutaron el final de las *Valkirias*, de Wagner [...]

¹⁶⁸ Luis Arnedo: “Primavera”. *La España Artística*, III, 89, 8-IV-1890, p. 1-2.

¹⁶⁹ E. M.: “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 14-IV-1890.

¹⁷⁰ E. M.: “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 14-IV-1890.

¹⁷¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 13-IV-1890.

¹⁷² E. M.: “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 14-IV-1890.

Adrede hemos dejado para el último párrafo el poema sinfónico titulado *Orestes*, del Sr. Manrique de Lara, discípulo del maestro Bretón.

El *Orestes* es la primera parte de una composición dividida en tres y está escrito dentro de las teorías y los principios de Wagner. Basta esto para comprender que, teniendo en cuenta lo que hoy se ha tocado y la escuela a que pertenece el nuevo compositor, sería poco prudente y podría pecar de injusto quien pretendiera formular juicio definitivo acerca de la obra. Lo que está fuera de duda es que si el señor Lara puede ser considerado como principiante, en razón a haberse estrenado hoy, en cambio es un músico ya formado, si se tienen en cuenta la seguridad y fijeza con que resueltamente se afilia a una escuela determinada y el conocimiento que demuestra de la técnica de su arte.

También es justo afirmar que el *Orestes* no es la obra de un mero imitador, sino que en él son originales las ideas y su desarrollo, resultando wagneristas el conjunto, no por falta de originalidad en el autor, sino por analogía de procedimientos y de escuela. La misteriosa vaguedad en que al principio aparece envuelto el tema musical; lo amplía y serenamente que luego se dibuja y acentúa hasta la terminación, y el sobrio vigor con que se redondea el final, demuestra que el Sr. Lara es un artista de quien hay derecho a esperar mucho y muy bueno. Así lo ha comprendido el público, llamándole a escena entre grandes aplausos y sin la más leve protesta, lo cual es altamente significativo aquí donde ha sido tan borrascosa la primera audición de obras que hoy se consideran como indiscutibles.

La instrumentación de *Orestes* es digna del mayor elogio. Todos los elementos orquestales están allí manejados con perfecto conocimiento de su índole y del servicio que pueden prestar, al mismo tiempo que se ve en el autor marcado propósito de no buscar el aplauso, pidiendo a la brillantez forzada lo que fuera contrario a la naturaleza de la composición¹⁷³.

El segundo concierto extraordinario se celebra en el Príncipe Alfonso el domingo 20 de abril con la participación del pianista italiano Federico Bufaletti, que estrena el Concierto nº 4 para piano y orquesta de Beethoven, interpretando su parte en un piano Steinway, nuevo en los conciertos de Madrid. El preludeo de *Parsifal*, que figura como 6ª partitura abriendo la tercera parte¹⁷⁴, se repite a instancias del público¹⁷⁵. En la tercera parte –dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “produjo el preludeo de *Parsifal*, de Wagner, un desacorde estruendo en parte del entusiasta público que tanto le enamora el autor de la música del porvenir, haciendo repetir por *entero* aquél¹⁷⁶. Reproducimos ahora un extracto del artículo resumen que escribe Esperanza y Sola sobre la temporada de la Sociedad de Conciertos:

“Uno de los títulos que más honran y enaltecen los renombrados conciertos del conservatorio de París es la atención preferente que en ellos se presta a las obras mejores y más selectas de los grandes patriarcas de la música clásica, y el religioso

¹⁷³ “El último concierto”. *La España Artística*, III, 90, 15-IV-1890, p. 3.

¹⁷⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 20-IV-1890.

¹⁷⁵ E. M.: “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 21-IV-1890.

¹⁷⁶ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 56, 15-V-1890, p. 263.

respeto con que se ha conservado, desde Habeneck¹⁷⁷, la tradición en la manera de interpretarlas; y conocido es el libro que Deldevez, actual director de dichos conciertos, ha dedicado a tal propósito, y en el cual muestra bien a las claras todo el exquisito cuidado que allí se pone para mostrar en toda su prístina pureza las dichas obras.

Ese respeto, ese culto, digámoslo así, a tan inmortales creaciones del genio, debiera ser siempre el fin principal (entiéndase bien, no exclusivo) de toda Sociedad de Conciertos clásicos, y lo ha sido en tiempos de la nuestra; pero, a decir verdad, la pasada campaña ha venido a confirmar los temores que ya de antes abrigaba, de que tan plausible como artístico objeto viene desnaturalizándose en la hueste que acaudilla el maestro Bretón, y de que tal vez no ande yo del todo descaminado, al suponer en nuestros artistas sobrada preferencia por las obras de autores contemporáneos, a cuyo estudio se consagran, y por lo que a la música rigurosa y genuinamente clásica atañe, un amor nada plausible a descansar a la sombra de los laureles anteriormente conquistados, con olvido del modo y manera como los alcanzaron. [...]

El preludeo de la ópera *Tristán e Isolda*, de Wagner, satisfizo a los intransigentes partidarios de este maestro. De mí sé decir a usted que me puso en un estado que no dejaba de tener semejanza con el del negro sermón, a pesar del exquisito cuidado que puse en oírle y de mi deseo de entenderle. Construido algo a la manera del de *Lohengrin*, que usted conoce, y que tan gráficamente describió Berlioz, difiere, y mucho, de él, en mi sentir, en su parte más esencial. Tanto como este último es claro, de tonalidad bien definida y abundante en acordes perfectos, es aquél oscuro y embrollado. Un tema cromático, compuesto de cuatro notas y acompañado de disonancias, que a veces torturan el oído, he aquí lo que le constituye; y por cierto que sí, como dice una escritora apasionada de Wagner, tales disonancias las puso éste para «dar idea de un tormento que nunca acaba, de una dicha que confina con el suplicio, y de un amor que toca a los límites del odio», a fe mía que el Júpiter de Bayreuth lo consiguió con creces, por lo menos en lo que al tormento, no de los personajes del drama, sino de los oyentes, hace referencia.

No he de repetir a usted lo que no ha mucho tiempo escribí de los pseudo-imitadores del dicho maestro, pero conviene, sí que se lo traiga a la memoria, toda vez que tengo ahora que registrar un lastimoso y desdichado ejemplo de a lo que conduce la exageración de las doctrinas y principios que aquéllos miran como la buena nueva que ha de salvar el arte de los malos pasos en que, según los mismos, anda metido. Hablando Florimo, en un curioso opúsculo que ya en otra ocasión he citado, de la música wagneriana, dice: «Las óperas de Wagner quedarán como el catecismo del arte alemán del porvenir; pero el que osare seguirle en su vuelo, correrá el grave peligro de tener la misma suerte que Icaro». Tal ha sucedido seguramente con el compositor galaico V. de Indy, del que los críticos de allende el Pirineo alababan, años ha, una comedia musical, *Attendez-moi sur l'orme*, y un poema musical también, *Le Chant de la cloche*, basado en la conocida poesía de Schiller, y de quien sólo nos ha sido dado conocer el triste engendro de la *Trilogía*

¹⁷⁷ François Antoine Habeneck (Mézières, 1781- París, 1849) entre 1824 y 1846 director gerente de la orquesta de la Ópera de París y desde 1828 director la Sociedad de Conciertos del Conservatorio parisino. Wagner queda profundamente impresionado por la forma que dirige Habeneck la *Novena Sinfonía* de Beethoven, pero nunca llegan a trabar una profunda amistad y el mismo Wagner se queja de que la ajetreada vida parisina hace imposible estrechar más esta relación. Habeneck aconseja a Wagner que presente su Obertura *Colombus* a la Orquesta del Conservatorio, teniendo un éxito considerable salvo entre los músicos más veteranos de la orquesta. Véase 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. 165 y ss.

sobre el Wallenstein, del mismo poeta, en mal hora escogida por nuestra *Sociedad de Conciertos*, y con harto dolor, a juzgar por las muestras, interpretado por la misma.

La obra de arte, ha dicho Tonnellé, debe ser como una lámpara de alabastro, cuya materia es pura y bella. La idea de la belleza brilla dentro e ilumina la forma. Es necesario –añade– que esta forma esté bien trabajada, y no haya en ella un relieve, un solo punto que quede en la sombra o ponga obstáculo a la luz; y necesario es también que la materia sea transparente y deje pasar por todas partes y difundirse a través de su substancia el vivo rayo de la llama divina que arde en su interior.

La negación más absoluta de esta bellísima definición de una obra artística, del malogrado escritor francés, es la *Trilogía* de que hablo a usted. Obscura y abstracta en su fondo, como le he dicho, es revesada e intrincada en la forma, y ni en su conjunto ni en sus detalles vese, por ningún lado, centellear la chispa del genio. Paso por alto el decir a usted cuanto ha querido describir y pintar Indy en la dicha obra, omito apuntar siquiera las observaciones que a este propósito se me ocurren, baste decirle que, conforme con la opinión de un escritor, ducho en esta clase de asuntos, creo, como él, que «la belleza indefinible, abstracta y casi sobrehumana de la sinfonía pura, nada gana queriendo agregarla las bellezas de otro orden y especie de un programa literario, sea cual fuere». Esto sentado, le añadiré tan sólo, para concluir este capítulo, que si lo que la moderna escuela, de que es por las muestras fiel adepto Indy, considera como música la negación absoluta de melodía, el quebrantamiento premeditado y alevoso de las reglas armónicas más fundamentales y el más completo aquellarre instrumental, entonces la *Trilogía* es una obra maestra; de lo contrario, sólo puede tenérsela como una lamentable equivocación que únicamente se comprende fuera acogida con algunos, no muchos ni muy entusiastas, aplausos, recordando la cruel e injusta frase de Berlioz respecto de una obra de Wagner: «Aplauden al sentir que ha cesado el dolor que produce el oírlo». [...]

Cierra, por último, y por orden cronológico, el catálogo de las obras oídas por vez primera en los conciertos cuyo relato estoy haciendo, el *Orestes*, poema sinfónico del Sr. Manrique de Lara, a quien sólo conocíamos como entendido crítico y escritor correcto y elegante. Sabido me tenía yo de hace tiempo que el Sr. Lara era wagnerista hasta la médula de los huesos, y si alguna duda me quedara, se hubiera desvanecido una vez oído su poema, que si me viera obligado a definir, diría que era profesión de fe más incondicional y absoluta de cuanto cree y confiesa la escuela cuya Meca está en Bayreuth¹⁷⁸.

En mayo la nueva empresa de los Jardines del Retiro contrata al maestro Farbach (de quien se conocen en Madrid numerosos valeses y polcas, entre ellas *Le vere en main*) para dar una serie de conciertos en verano¹⁷⁹ en los que no se interpreta ninguna partitura de Wagner.

Por su parte la Sociedad de Conciertos viaja a Granada donde, con motivo de las fiestas del Corpus Christi, realiza una serie de seis conciertos celebrados en el Palacio

¹⁷⁸ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 17, 8-V-1890, pp. 286-7. También en “Las sesiones de la Sociedad de Conciertos (1890)”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 2. Madrid: Est. Tip. de viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 583-6.

¹⁷⁹ José Fernández Bremón: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 18, 15-V-1890, p. 298.

de Carlos V de la Alhambra a las 9 de la noche, sesiones continuadas en un séptimo y último concierto en el teatro de Isabel la Católica, teatro que durante las fiestas citadas presenta una temporada de ópera con Emma Nevada en la parte protagonista de *Lucia*, *Lakme*, *Barbero* y *Sonámbula*. En el segundo concierto, el 9 de junio, Bretón interpreta la obertura de *Rienzi* y en el sexto, celebrado el 14 de junio y escogido por sufragio entre el público, la obertura de *Tannhäuser*. La gran novedad es el estreno de *Los gnomos de la Alhambra* en el tercer concierto, partitura de Ramón Noguera dedicada a la Sociedad que da lugar posteriormente a una polémica¹⁸⁰, ya que, en el concurso convocado en 1889 para premiar el mejor poema sinfónico compuesto sobre texto de José Zorrilla, el jurado –del que forma parte Noguera– deja desierta la convocatoria, a pesar de que Ruperto Chapí presenta su poema sinfónico *Los Gnomos de la Alhambra*. Bretón –dice el corresponsal de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en carta fechada en Granada el 27 de junio– “nos ha hecho pasar horas encantadoras, como los años anteriores, en el recinto mágico del palacio de Carlos V. El maestro D. Tomás Bretón, con su gran orquesta ha dado en él seis conciertos, y uno más en el teatro, y hemos escuchado todo el escogido repertorio de sus más hermosas obras, pareciendo melodías de ángeles al mágico conjuro de su magnetizadora batuta. *La Danza macabra*, la *Serenata a la Alhambra*, la sinfonía de *Tannhäuser*... en fin, todas las más sublimes creaciones del arte musical han sido magistralmente interpretadas”¹⁸¹.

De vuelta a Madrid, la Sociedad celebra varias Juntas para tratar los conciertos que debe dar en el Casino de San Sebastián según contrato firmado el 16 de mayo con Jacobo Domínguez, arrendatario del Casino. La Sociedad y un sexteto se comprometen a dar dos conciertos diarios, el primero de cinco a siete de la tarde y el segundo de nueve a diez de la noche, a celebrar dentro del Casino o en el kiosko exterior según criterio de la dirección del establecimiento. Las condiciones del contrato dan lugar a que Bretón presente su dimisión en una carta leída en la Junta celebrada el 4 de julio, a pesar de lo cual, el director salmantino se hace cargo de los conciertos de orquesta celebrados entre el 20 de julio y el 15 de septiembre¹⁸². En dos sesiones diarias la Sociedad interpreta el Preludio de *Lohengrin* (21 y 28 de julio, 19 de agosto y 2 de septiembre), el

¹⁸⁰ Ángel del Arco: “Los gnomos de la Alhambra”. *La España Artística*, IV, 128, 1-II-1891, p. 3; Julio Burell: “Un poco de música”. *El Heraldo de Madrid*, 18-I-1891.

¹⁸¹ “Correspondencia de Granada”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 59, 30-VI-1890, p. 287.

¹⁸² Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

Preludio de *Parsifal* (21 de julio), la Obertura de *Tannhäuser* (22 de julio, 3 y 20 de agosto, 9 y 15 de septiembre), la *Marcha Homenaje* (2 y 9 de agosto, 7 y 15 de septiembre), la *Marcha de Lohengrin* (6 y 8 de agosto), Obertura de *Rienzi* (14 y 27 de agosto), el Final de *La Valkiria* (16 de agosto) y la Obertura de *El holandés errante* (13 de septiembre)¹⁸³. El 15 de septiembre se celebra el último concierto, cuyo programa se elabora por sufragio popular; sobre un total de 137 votos emitidos, las obras elegidas son: *Preludio de Los amantes de Teruel* de Bretón, 34 votos; *En la Alhambra* de Bretón, 32; *Loin du bal* de Gillet, 43; *Rapsodia en Do* de Liszt, 51; Obertura de *Tannhäuser* de Wagner, 49; *Andante de clarinete* de Mozart, 26; *Canzonetta* de Mendelssohn, 30; *Marcha Homenaje* de Wagner, 32; *Preludio de Guzmán el Bueno* de Bretón, 20; *Romanza para violín* de Beethoven, 14; *Minuetto* de Bolzoni, 12; *Fantasia de Hugonotes* de Meyerbeer, 27; y *Toujours ou jamais* de Waldteufel, 9 votos¹⁸⁴. Dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana* sobre los conciertos en San Sebastián: “En vista de la gran aceptación que obtuvo el verano pasado [...] la notable Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por el eminente maestro D. Tomás Bretón, la administración del Gran Casino, identificándose con los deseos manifestados por todo el público, ha vuelto a contratar para este verano la citada brillante Sociedad [...]. Han figurado en los programas varias sinfonías de Beethoven, oberturas del mismo autor y de los maestros Mozart, Weber, Wagner, Meyerbeer, Gevaert, Auber, Thomas, Bretón y otros célebres autores [...]. Han compartido con la Sociedad los aplausos del público algunos distinguidos artistas, como el barítono Sr. Verger, tenor Sr. Varela, tiple Srta. Bibiana Pérez, pianista Sr. Bufaletti, flautista Sr. González y violinista Sr. Goñi”¹⁸⁵.

Tras la renuncia de Bretón, Guillermo de Morphy presenta también su dimisión como Presidente de la Sociedad de Conciertos. En Junta celebrada el 13 de octubre en el Salón Romero, la orquesta nombra a Emilio Arrieta como nuevo presidente y a Luigi

¹⁸³ Datos extraídos de Sobrino Sánchez, R.: “Programas de los conciertos interpretados por la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *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.

¹⁸⁴ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

¹⁸⁵ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-IX-1890, 354-5.

Mancinelli como nuevo director¹⁸⁶. El 7 de noviembre Tomás Bretón e Isaac Albéniz dan el primero de dos conciertos programados en el Saint-Jame's Hall de Londres, interpretando música de Chapí, Mozart, Bretón, Schumann, Albéniz y Liszt. Albéniz y Bretón –dice el corresponsal en Londres de *La Época*¹⁸⁷, Sr. Villar– “tienen proyectado recorrer el mundo con muchos miles de kilogramos de música española”¹⁸⁸.

Al realizar un resumen de la etapa de Bretón como director de la Sociedad de Conciertos y su labor de difusión del repertorio wagneriano, hacemos constar que Bretón estrena en Madrid el Final de *La Walkiria* y el Preludio de *Tristán e Isolda*, a pesar de que esta partitura, como señalamos anteriormente, sólo obtiene cuatro votos en la votación popular de la temporada de 1890. Además, con Bretón como director, la Sociedad de Conciertos interpreta por primera vez varias partituras escasamente escuchadas en Madrid como son la Cabalgata de *La Valkiria*, el Preludio de *Parsifal* y la *Marcha Homenaje*, partitura estrenada por el mismo Bretón dirigiendo a la Unión Artístico-Musical (1880). Destacamos igualmente la labor divulgadora de la obra wagneriana en los conciertos celebrados en San Sebastián y Granada. No obstante, Peña y Goñi tiende a minimizar la importancia de Bretón en este aspecto y critica agriamente las interpretaciones de las obras de Wagner realizadas por Bretón. En este sentido recordamos que durante la etapa de Bretón al frente de la Sociedad de Conciertos, concretamente en Junta general celebrada el 15 de abril de 1888 bajo la presidencia de Morphy, varios socios estiman los artículos de Peña y Goñi como contrarios a la entidad de ahí que, por unanimidad, deciden expulsar al crítico donostiarra como socio honorario. Conforme al artículo 77 del Reglamento referente a los socios honorarios, Peña y Goñi es declarado dimisionario por su conducta, al tiempo que la junta acuerda no mandar ninguna comunicación al crítico musical por su conducta¹⁸⁹. Así explicamos parcialmente la animadversión de Peña y Goñi hacia Bretón, del que comenta el crítico musical:

¹⁸⁶ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

¹⁸⁷ *La Época*, 12-XI-1890.

¹⁸⁸ “La música y los músicos españoles en Londres”. *La Crítica*, I, 5, 16-XI-1890, p. 38.

¹⁸⁹ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Bretón”. *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.

“Cuando el maestro D. Tomás Bretón se encargó de la dirección de la Sociedad, en sustitución de D. Mariano Vázquez, había aquella cumplido admirablemente los fines que a su fundación presidieron y colocado al público madrileño en situación de conocer, sin riesgo alguno, las obras más atrevidas de la música moderna.

Aceptado Wagner en el Teatro Real, donde *Lohengrin* figuraba ya en el repertorio como obra fuera de toda discusión, era deber de la Sociedad lanzarse de lleno en las corrientes del novísimo arte e iniciar al público en sus secretos. El nuevo director no lo comprendió desgraciadamente así. Juzgó sin duda que entre imponer por medio de un trabajo serio y elevado las creaciones de la reforma musical y halagar el gusto de la multitud con golosinas más o menos artísticas, la elección no era dudosa; que entre elevar el nivel del público o rebajarse al público nivel, lo más fácil, cómodo y fructuoso era lo último.

Y se lanzó desatinado en el camino de la especulación, haciendo retroceder en cuatro años a la Sociedad lo que ésta había avanzado en veinte. De la música moderna, de la música que representa el ideal del progreso en estos últimos tiempos, no podía ser buen intérprete el maestro Bretón, inepto de todo en todo para comprender a Wagner y refractario en absoluto a las incomparables bellezas de su obra.

¡Lo había declarado así el mismo en letras de molde, al decir que no veía en la música del autor de *Lohengrin*, de *Tristán e Isolda*, de *Los maestros cantores*, de *El anillo del Nibelungo* y de *Parsifal* más que *fuerza, fuerza y fuerza!*...¹⁹⁰

Y quien no ve más que *fuerza* en la música de Wagner no tiene instinto de poeta, y quien no tiene instinto de poeta carece completamente de inteligencia para interpretar creaciones que todos proclaman dechados de poesía musical.

La prueba más evidente de la falta de poesía que aflige al maestro Bretón es que, fuera del ciclo de obras de Wagner, quiso espigar en el campo del clasicismo y eligió *La noche de Walpurgis*, de Mendelssohn, para presentar al público madrileño una muestra del romanticismo alemán. Ejecutóse la admirable obra *una sola vez* y quedó enterrada en los archivos de la Sociedad. ¿Por qué? Porque, incapaz de sentir la poesía del arte, el Sr. Bretón era incapaz para transmitir esa poesía al público.

Hay más. El Sr. Bretón, forzado por la admiración que la mayoría de los aficionados madrileños profesa a las obras de Wagner, dirigió la ejecución de algunos trozos instrumentales del gran maestro, entre ellos la mágica escena del fuego encantado [sic], final del drama *La Valkiria*.

En el momento en que Wotan desaparece entre las llamas, suena en la orquesta una especie de *tam-tam*, producido por el golpe de la maza del bombo sobre el platillo.

No le pareció bien al Sr. Bretón ese *pequeño* detalle. Como el autor de *Gli Amanti di Teruel* no ve en la música de su compañero, el creador de los *Nibelungen*, más que *fuerza, fuerza y fuerza*, creyó que la sonoridad producida por la maza del bombo en un platillo era demasiado *suave*, y tuvo a bien enmendar la plana a Wagner, corrigiendo aquella sonoridad con un monumental golpe de platillos.

La maza del bombo sobre *un* platillo representaba la *poesía*; el ruido de los *dos* platillos representaba la prosa, la vulgaridad. El Sr. Bretón no vaciló ni un solo instante: dio un puñetazo a la poesía y se postró de hinojos ante la vulgaridad.

¿Cuál fue el resultado? Una enorme carcajada lanzada por todo el público de la manera menos *poética* que pueda imaginarse.

¹⁹⁰ Peña y Goñi cita una carta publicada en *La Correspondencia de España*.

¡Así interpreta a Wagner el Sr. Bretón, y así ha trabajado en bien del progreso musical y de la cultura artística de España mientras ha estado al frente de la *Sociedad de Conciertos de Madrid!*...

Ya he dicho antes cuántos y cuán gratos son los recuerdos que han dejado en el público madrileño los maestros Barbieri, Gaztambide, Monasterio y Vázquez, como directores de la Sociedad de Conciertos.

Su paso por la artística Asociación se ha señalado por hechos culminantes que los amantes de la buena música recuerdan ahora y recordarán siempre con placer.

¿Qué memoria queda del maestro Bretón? ¿El sufragio universal? ¿Sarasate siseado? ¿El *Apocalipsis*? ¡Tristes memorias!

¡La odiosa farsa del sufragio, la infame mezcla del arte con la política, como objetivo de una buena entrada; el primer violinista del mundo ultrajado en su propia patria, merced a la más cobarde de las intrigas; un oratorio fiambre del señor Bretón, oratorio cuya *segunda* audición se anunció para un concierto *extraordinario* antes de haberse verificado la *primera*, presuponiendo así un gran éxito con modestia exquisita!

Por un lado la farsa, por otro un crimen artístico, por otro la soberbia llevada a sus últimos límites. ¿Es esto lo que queda de los conciertos del Sr. Bretón?

No, quedó algo más: quedó el público viciado, la prensa desquiciada en 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.

En esta situación se hallaba la *Sociedad de Conciertos de Madrid* cuando se produjo en su seno la tremenda crisis que dio por resultado la salida del Sr. Bretón y su reemplazo por el eminente maestro italiano Luis Mancinelli¹⁹¹.

No obstante, indicamos que el testimonio de otros wagnerianos como los hermanos Borrell coinciden con la opinión de Peña y Goñi. Bretón –dice José Borrell– “reunía las condiciones y técnica necesarias para ser un buen director, como lo había demostrado al frente de la Unión Artística Musical, pero su declarado antiwagnerismo le impedía hacer una labor educadora y renovadora, tan necesaria en aquellos momentos, así es que su gestión al frente de la Sociedad de Conciertos fue poco fructífera para el arte y dejó escaso recuerdo; se limitó a darnos a conocer de una manera desmayada, notándose la falta de convicción del director, algunos fragmentos wagnerianos, que no podían interesar así interpretados¹⁹²”.

1891: Luigi Mancinelli

Al entrar en el vigésimo sexto año, la Sociedad de Conciertos cambia de domicilio, trasladándose del local en que ordinariamente se celebran los conciertos al Teatro Real,

¹⁹¹ PEÑA Y GOÑI, A.: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Revista contemporánea*, t. LXXII, 30-III-1891, pp. 599-602. También en *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 7-10.

¹⁹² BORRELL VIDAL, J.: “Los comienzos de mi afición”. *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, pp. 27-8.

donde Mancinelli dirige desde la temporada 1886/87. El Teatro Real ofrece excelentes condiciones acústicas y mayores comodidades relacionadas con la distancia y la calefacción del local, mejores que en ninguno otro de Madrid. Seguimos al profesor Sobrino para explicar la llegada de Mancinelli a la Sociedad de Conciertos en la temporada de 1891 y contextualizar la dimisión de Bretón. La dimisión de Bretón –dice– “motivada por problemas con la Sociedad a causa del contrato para actuar en el Casino de San Sebastián en el verano de 1890, planteaba un problema a la hora de buscar sustituto para dirigir la orquesta. Hemos dicho ya que Bretón estaba conceptuado como el mejor director español del momento, por lo que buscar a otro español sería siempre descender de nivel artístico, al menos desde el punto de vista de los músicos.

»La gran mayoría de los profesores de la Sociedad de Conciertos eran también miembros de la orquesta del Teatro Real, que había dirigido durante las cinco últimas temporadas el italiano Luigi Mancinelli. Su actuación en este cargo le había atraído la simpatía y la estimación del público, así como la admiración de la afición musical. Además de poner en escena las obras del repertorio, había presentado en Madrid obras como *Orfeo*, *Don Juan*, *Otello*, *La reina de Saba* de Goldmarck, *Tannhäuser* o los *Requiems* de Mozart y de Verdi.

»Además, Mancinelli había triunfado como compositor, siendo su obertura de *Cleopatra* una de las obras preferidas por la afición siempre que la interpretaba la Sociedad de Conciertos. Y a la Sociedad había dedicado sus *Escenas venecianas*, suite orquestal estrenada el 10 de marzo de 1889 bajo la dirección de Bretón. Por ello resulta lógico que la Sociedad ofrezca la dirección al más importante director extranjero presente en Madrid, que además era socio honorario y amigo de casi todos los músicos de la orquesta.

»Su estancia en Madrid durante cinco temporadas de ópera le había permitido conocer los gustos del público y también sus carencias. Había acudido habitualmente a los conciertos celebrados en Madrid entre 1886 y 1890, por lo que conocía perfectamente el repertorio interpretado y las lagunas existentes entre la afición. En este sentido, la presencia de Mancinelli al frente de la Sociedad permitió la realización de una inmensa labor educativa, decisiva para el público de Madrid, pudiéndose decir, como hace José Borrell, que ‘en tres años logró lo que no se había conseguido en los treinta de vida que llevaba la orquesta: que el público se interesara por las obras sinfónicas maestras y mostrara deseo de conocer la moderna afición; educó y moldeó a

la afición madrileña, la hizo apta para que en lo sucesivo estuviera bien dispuesta a oír la buena música orquestal y además fue el primer director que se interesó verdaderamente por la propaganda del wagnerismo¹⁹³.

»Para Peña y Goñi, ‘antes de Mancinelli, el público *oía* generalmente la orquesta. El maestro consiguió que la *escuchase* siempre, como la escucha hoy, con todas sus voces, con todos sus acentos, dándose cuenta de la importancia capital que la música moderna ha asignado a la orquesta para el conjunto de una bella interpretación’¹⁹⁴.

»Mancinelli fue elegido en Junta general celebrada el 13 de octubre de 1890 en el Salón Romero, presidida por Banquer. En dicha junta, se admitieron las dimisiones de Bretón como Director y del Conde de Morphy como Presidente de la Sociedad. Se nombró por mayoría nuevo presidente de la Sociedad a Emilio Arrieta, quien entonces era Director de la Escuela Nacional de Música, y se pasó a debatir el nombramiento de Director.

»La Junta directiva se había puesto en contacto con Jesús de Monasterio y Mariano Vázquez, anteriores titulares de la orquesta, pero ninguno de ellos se había mostrado dispuesto a hacerse cargo de la Sociedad. Por ello, proponían como titular al maestro Mancinelli. Algunos socios opinaron que el director debía ser español, y propusieron a Chapí, pero la directiva contestó que Chapí podría tener varios problemas, y además no podía hacerse cargo de los conciertos de primavera de 1891, por lo que era preferible no contar con él y dejarle en la reserva para otra ocasión posterior. La directiva se había puesto en contacto con Mancinelli, el cual a su vez dijo que estaba a disposición de la Sociedad, que los músicos eran sus compañeros y amigos, y que pedía que no le viesen como a un extranjero, sino como si fuera español. En cuanto a sus retribuciones, si fuera para dirigir otra orquesta, pediría una cantidad notablemente mayor, en torno a las mil pesetas por concierto, pero al tratarse de la Sociedad se conformaba con el sueldo que venían cobrando los directores nacionales. Por ello, la Junta directiva propuso a Mancinelli como candidato. Puesto a votación, obtuvo 57 votos a favor, habiendo obtenido Bretón 13 votos y registrándose 1 en blanco.

»En la Junta siguiente, celebrada el 15 de octubre, Luis Gracia dijo que él era uno de los que habían votado a Bretón, pero sin ánimo de ofender en lo más mínimo a

¹⁹³ José Borrell. *Sesenta años de música*. Ed. Dossat. Madrid, 1945, 58. [Nota Sobrino]

¹⁹⁴ Peña y Goñi. "Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid". *Revista contemporánea*, tomo LXXII, 30-III-1891, 602-603. [Nota Sobrino]

Mancinelli, cuya dirección al frente de la Sociedad veía con agrado. También Miguel González dijo lo mismo, manifestando que cuando votó a Bretón sabía la inmensa mayoría que iba a alcanzar Mancinelli, estando también conforme con la dirección del maestro italiano. Ambas intervenciones fueron acogidas positivamente, pues indicaban que quienes habían votado a Bretón no se oponían al nuevo director. Por ello, Pardo estimó que la carta que se dirigiera a Mancinelli debía ir firmada por toda la Sociedad, y a propuesta de Calvo, se decidió enviar el oficio de nombramiento del director con fecha 15 de octubre, para que constase que había sido aclamado por unanimidad.

»Otros temas tratados en las juntas de esos días fueron la continuación de Ricardo Fischer en la Sociedad, al convencerle la directiva para que retirase su dimisión; la dimisión de Juan Fabr e por haber sido nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Gijón, con lo que dejaba de residir en Madrid, que es admitida; la anulación del cargo de Tesorero, siendo nombrado en su lugar Olano; y en la sesión del 15 de octubre, la lectura del oficio enviado a Bretón comunicándole que se había aceptado su dimisión; y la lectura de los oficios de nombramiento de Mancinelli y de Arrieta como director y presidente, respectivamente, de la Sociedad.

»Mancinelli responde con una carta, fechada el 16 de octubre, en la que, tras dar las gracias por su nombramiento, expresa su intención de ser útil a la Sociedad: «los dignos individuos de esa Sociedad me conocen lo bastante para que no puedan dudar jams de mi entusiasmo por un arte al cual he dedicado siempre toda mi actividad y mis escasos conocimientos. En la tarea que la benevolencia de V.V. me impone, tengo la seguridad de encontrar en los dignos profesores de la corporación otros tantos valiosísimos auxiliares que harán menos penoso mi cargo y contribuirán en principalísima medida al éxito de los conciertos y al porvenir de una Sociedad que honra al arte y tanto puede contribuir a la cultura patria»¹⁹⁵»¹⁹⁶.

Al conocerse en Madrid el nombramiento de Mancinelli como nuevo director de la Sociedad de Conciertos, el semanario *La Crítica* publica un artículo (reseñado en *La España Artística*) de carácter nacionalista en el que censura que la dirección de la orquesta recaiga en un italiano; “la Sociedad de Conciertos –dice la revista– le ha nombrado, y sus razones habría tenido para ello. Por mi parte bien nombrado est . Lo

¹⁹⁵ Carta de Mancinelli al Secretario de la Sociedad de Conciertos, fechada el 16-X-1890, conservada entre los papeles de Secretaría. [Nota Sobrino]

¹⁹⁶ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Mancinelli”. *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.

único que deploro es que no haya buscado para ocupar el puesto que enaltecieron Barbieri, Monasterio, Vázquez y Bretón, un maestro español. ¡Menguada idea se formará en el extranjero del nivel artístico de nuestros músicos cuando se vea que para dirigir una Sociedad como la de Conciertos, ha sido necesario nombrar a un maestro italiano”¹⁹⁷.

El 20 de diciembre la prensa de Madrid publica el anuncio de la temporada de la Sociedad de Conciertos, cuyas sesiones comienzan a las dos y media de la tarde: “El día 11 de enero próximo empezará la Sociedad de Conciertos, dirigida por el Sr. Mancinelli, sus funciones, no en el Circo del Príncipe Alfonso, sino en el Teatro Real. –Además de las principales obras ya conocidas, dará a conocer al público de Madrid, algunas para orquesta y coros, entre las cuales figuran piezas de las óperas de Wagner: *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *La Valkiria*, *Sigfrido*, y *El crepúsculo de los dioses...*”¹⁹⁸. El anuncio oficial, recogido en *La España Artística*¹⁹⁹ e *Ilustración Musical Hispano-Americana*²⁰⁰, destaca la interpretación de las nueve *Sinfonías* de Beethoven interpretadas por orden cronológico y el regreso a Madrid de Pablo Sarasate, “separado del público de Madrid mientras el señor Bretón dirigiese la Sociedad de Conciertos”²⁰¹. Este anuncio –dice Peña y Goñi– “representaba la consagración del verbo democrático del arte, encarnado en Wagner, y ensalzaba el nombre de Beethoven, de quien el revolucionario de Leipzig es heredero directo. Anunciar las nueve sinfonías en sendos conciertos consecutivos constituía un *coup d'éclat* que sólo podía ser permitido al talento excepcional de Mancinelli; colocar al lado de Beethoven y de Wagner a Tchaikowsky, Grieg y otros compositores de la nueva escuela era tanto como llamar a los fieles a los altares del arte moderno”²⁰².

El 23 de diciembre Félix Borrell inicia una campaña a favor de Mancinelli y la Sociedad de Conciertos en una serie de artículos publicados en *El Heraldo*, periódico fundado el 28 de octubre por Felipe Ducazcal que publica su autobiografía

¹⁹⁷ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 117, 8-XI-1890, p. 2.

¹⁹⁸ “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 20-XII-1890.

¹⁹⁹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 123, 23-XII-1890, p. 2.

²⁰⁰ V.: “Sociedad de Conciertos”. *La Ilustración Española y Americana*, 48, 30-XII-1890, p. 406.

²⁰¹ Peña y Goñi, A.: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Revista contemporánea*, t. LXXII, 30-III-1891, 605.

²⁰² Peña y Goñi, A.: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Revista contemporánea*, t. LXXII, 30-III-1891, 605.

“Memorias de un empresario”²⁰³. “Quiso la casualidad –dice Félix Borrell– 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”²⁰⁴. Dice Felix Borrell en el artículo de presentación:

“La Sociedad de Conciertos de Madrid comenzará su vigésimo sexta campaña el domingo 11 del próximo enero, en el Teatro Real. La traslación de local redundará indudablemente en beneficio del público; además de sus magníficas condiciones acústicas, ningún salón de Madrid puede ofrecer como el regio coliseo el *confort* y las comodidades necesarias para pasar las heladas tardes de enero y febrero. [...]

Para la Sociedad de Conciertos, surge ahora una nueva etapa, que será, quizás, la más brillante de su larga vida. Ha renovado sus cargos de presidente y director, y esta renovación de personas, no se traduce simplemente, como en muchas ocasiones, en un juego de nombres, sino que implica un cambio radical de derroteros y procedimientos. Emilio Arrieta y Luigi Mancinelli, son precisamente las dos personalidades artísticas que necesitaba la Sociedad para colocarse en el lugar honroso que le corresponde y hacer olvidar los desmayos y los errores de estos últimos años.

Mucho esperaba yo de Mancinelli y de Arrieta; sabía, sólo con leer sus nombres, que aportarían a la Sociedad de Conciertos todo cuanto ellos, como músicos representan; ciencia musical, **modernismo**, buen gusto, ejecución irreprochable, respeto a los grandes maestros, desprecio profundo a las cursilerías artísticas.

Pero por mucho que de ellos me prometiera, confieso ingenuamente que lo proyectado para la próxima temporada, supera todas mis esperanzas. Los conciertos serán lo que deben ser; lo que son los de Hans Richter en Viena, en Londres y en Bruselas; los de Lamoureux en la capital francesa; los de Felix Mottl en Carlsruhe; los de Herman Levi en Munich.

Y era indispensable que así sucediera, poniendo al frente de ellos a Luis Mancinelli, que es hoy un artista de mérito excepcional, cuyo nombre se pronuncia

²⁰³ Felipe: “Memorias de un empresario”. *El Herald*, noviembre-diciembre 1890.

²⁰⁴ 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 Arin. 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.

con respeto y admiración en toda la Europa musical. Sus indiscutibles dotes de compositor y director al un mismo tiempo; sus vastísimos conocimientos y sus hondos estudios en la música de los mejores maestros, y muy particularmente de las obras de Beethoven y Wagner, por quienes siente una adoración sin límites; el buen gusto ingénito que preside a todas las manifestaciones de su naturaleza de artista; su amor, casi exagerado, al trabajo, y el respeto que muestra siempre a todos los públicos, le han colocado a una altura envidiable; altura que su extremada modestia no logra rebajar en la más pequeña parte. Ese es el hombre ilustre, ese es el artista notabilísimo, en cuyas manos ha tenido el buen acuerdo de colocarse nuestra Sociedad de Conciertos.

A él debermos los madrileños (y esta gloria merece que siempre vaya unida al nombre de Mancinelli), a él deberemos el poder admirar en conjunto y en el espacio de dos meses, las nueve *sinfonías* de Beethoven que se ejecutarán correlativamente, comenzando con la *Primera* en *do mayor*, y terminando esa obra titánica de trabajos y de ensayos con la *Novena* con coros, página sobrehumana e impeccedera de la que el mismo Wagner dijo: «No es una es una *sinfonía*, es el *arte de la música*»

Por la iniciativa del autor de *Escenas venecianas*, oiremos también el portentoso *final* de *Tristán e Isolda* arreglado por su autor para orquesta sola; la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg*, que es quizás, entre los dramas de Wagner, la obra en que más predominio tiene el elemento musical; los *ruidos de la selva* del segundo acto de *Siegfried*, parte segunda de la inmortal *Tetralogía* wagneriana; [...] diferentes números sinfónicos de *La Valkiria*, del *Crepúsculo de los Dioses* y del *Parsifal*.

Otras cosas oiremos, muchas nuevas y todas excelentes. [...] La gran escena con coros de la *Consagración de Parsifal* (final del primer acto) considerada como la más sublime creación del arte moderno, y para la que auguramos un éxito grandioso los que hemos tenido la fortuna de oírla en Bayreuth. [...]

En otras circunstancias quedaría en el misterio hasta que terminase la serie de los doce conciertos, un factor principal. Me refiero a la ejecución que obtendrán las obras anunciadas. Hoy, afortunadamente el nombre de Mancinelli nos da resuelta la incógnita y nos aclara todas las dudas. Ensayados y dirigidos por él los conciertos, todo está dicho, y sólo nos resta adelantarle los ¡bravos! que dentro de quince días tendremos que dirigirle.

Permítame el eminente maestro que desde este sitio, en nombre de todos los buenos aficionados a la música, le demuestre el agradecimiento que le debemos, y le envíe, envuelta en un abrazo cordialísimo, mi felicitación más entusiasta²⁰⁵.

El 17 de diciembre de 1890, la Unión Artístico Musical anuncia una temporada de sesiones en el teatro Príncipe Alfonso²⁰⁶ y el 2 de enero de 1891 abre un abono para diez conciertos a celebrar todos los festivos a las dos y media de la tarde desde el domingo 25 bajo la dirección de Jerónimo Jiménez –luego sustituido por Goula– y la participación de los solistas Hierro y Rubio. Los propietarios del teatro –dice *El Imparcial*– “en su deseo de no privar al público madrileño de los conciertos que durante tantos años vienen celebrándose en este coliseo, han contratado a dicha Sociedad, que

²⁰⁵ Felix Bleu [Félix Borrell]: “Madrid Musical. La *Sociedad de Conciertos* y el maestro Mancinelli”. *El Heraldo*, 23-XII-1890.

²⁰⁶ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 17-XII-1890.

ha tiempo también merece el aplauso de los aficionados por los esfuerzos que viene realizando en pro del arte musical”²⁰⁷. La orquesta anuncia para la temporada obras nuevas de Massenet, Saint-Saëns, Svendsen, Wagner, Brahms, Schumann, Leo Delibes, Fonciere, Medelssohn y Berlioz²⁰⁸, aunque entre sus objetivos está también “que la música nacional, que tantos y tan preclaros sostenedores tienen entre nosotros, presente en estos conciertos la parte que de derecho le corresponde, y para realizar este deseo, tiene ya en cartera composiciones nuevas de los maestros Chapí, Brulll, Marqués, Giner y otros”. Julio Dánvila anuncia también que “los caloríferos del teatro estarán encendidos desde las primeras horas de la mañana hasta que termine el concierto”²⁰⁹.

El sábado 10 de enero de 1891 Félix Borrell anuncia el primer concierto de Mancinelli en un artículo donde comenta brevemente el programa compuesto por la Sinfonía en *do* de Foroni, *Los Gnomos de la Alhambra*²¹⁰ de Chapí y El Final de *Tristán e Isolda* de Wagner (primera parte), la *Primera Sinfonía* de Beethoven (segunda parte), la *Dance Macabre* de Saint-Saens, la Polonesa para violines de Vieuxtemps y la *Marcha Imperial* de Wagner, que cierra el programa. Dice Borrell: “La atracción y el interés de este programa descansan principalmente sobre la *Muerte de Isolda*, que la orquesta ejecuta de un modo incomparable, y sobre el Poema sinfónico de Chapí”²¹¹.

La Sociedad de Conciertos celebra la **primera sesión** el domingo 11 de enero en el Teatro Real, estrenando en Madrid el Final de *Tristán e Isolda*, partitura conocida habitualmente como *Muerte de Isolda*, interpretada según el arreglo realizado por Wagner para orquesta sola y repetida a petición del público. Así explica José Borrell la escena en cuestión: “Tristán sostiene amores adúlteros con Isolda, esposa de Marke, rey de Cornualles. Éste los sorprende en una cita nocturna, y uno de sus servidores hiere de muerte a Tristán, que es transportado a Bretaña por su fidelísimo escudero Kurwenal. Isolda los sigue, y cuando llega a Kareol, el castillo del legendario caballero, sólo logra abrazar el cadáver de su amante, sobre el que exhala, loca de amor y de ternura, el último suspiro de su alma. Esta es la escena. La orquesta, en tanto, por medio de sonoridades misteriosas, fluidas, casi inmatrimales, acompaña y termina este canto de

²⁰⁷ “Sección de espectáculos. Teatro y Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 30-XII-1890.

²⁰⁸ “Sección de espectáculos. Teatro y Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 30-XII-1890; “Mas Conciertos”. *La España Artística*, IV, 124, 1-I-1891, p. 2.

²⁰⁹ “Sección de espectáculos. Teatro y Circo del Príncipe Alfonso”. *El Imparcial*, 30-XII-1890.

²¹⁰ Borrell ofrece datos sobre la historia de la partitura y el concurso convocado para la “Coronación” de Zorrilla en Granada en 1889.

²¹¹ F. Bleu: “Madrid Musical. El Primer concierto. Una obra del maestro Chapí”. *El Heraldo de Madrid*, 10-I-1891.

amor inmenso, esta verdadera apoteosis del amor. –Compuesto de tres motivos, que figuran anteriormente en la gran escena del acto segundo, el espléndido *Final* se desarrolla con una sencillez inusitada, sin tumulto de voces, sin coro a tres partes, sin desencadenamiento de orquesta, y termina como ha terminado la vida de la infeliz Isolda, con un apagamiento de timbres, un *pianísimo* que traduce maravillosamente la escena que ha pasado ante la vista del espectador. Página wagneriana inmortal, que vive de su propia belleza; el gran maestro alemán preside de cuerpo entero aquella acumulación de electricidad orquestal que se transmite al auditorio, haciéndole sentir lo que su genio, al escribirla, sentía”²¹².

En el primer concierto, el Teatro Real está ocupado –dice Borrell– “por un público selecto y numeroso; solamente veíanse vacíos algunos palcos plateas y bajos, lo cual no es de extrañar, pues es sabido que nuestra gente de dinero no gusta de estos festivales esencialmente artísticos. Las butacas, los palcos principales, las galerías y el paraíso, rebosaban de gente”²¹³. De los 12 números que constan en programa se repiten el primer y segundo tiempo de *Los Gnomos*, el final de *Tristán e Isolda*, la *Dance Macabre* y la *Polonesa* de *Vieuxtemps*; la *Muerte de Isolda* –dice Borrell– “ha producido en el público una impresión grandísimo”²¹⁴. Al concierto, que concluye a las seis y cuarto de la tarde, asisten la reina regente y la infanta Isabel, aunque dice Peña y Goñi: “No se crea, sin embargo, que la concurrencia al primer concierto fuese extraordinaria, ni que la prensa, en general, acogiese la nueva campaña inaugurada por Mancinelli con el frenético entusiasmo con que los amantes de la buena música la habían saludado en el Teatro Real. –No en vano está un director, como el maestro Bretón, al frente de una corporación artística de la importancia de la Sociedad de Conciertos de Madrid, durante cinco años. –En este tiempo el Sr. Bretón había conseguido no solamente implantar el mal gusto, cosa facilísima y para alcanzar la cual le bastaba con halagar los instintos de la muchedumbre, sino que la inmensa mayoría de la prensa, por una especie de **masonería** inexplicable, formase tremendo escudo en torno del maestro y ensalzase sus dotes y glorificase su inteligencia, con un ardor, con un entusiasmo, con una constancia inusitados realmente en Madrid, aún tratándose de los artistas más eminentes [...]. Así trataba la prensa al maestro Bretón, y eso durante varios años de encomios constantes

²¹² F. Bleu: “Madrid Musical. El concierto de ayer”. *El Heraldo*, 12-I-1891.

²¹³ F. B.: “Teatro Real”. *El Heraldo*, 11-I-1891.

²¹⁴ F. B.: “Teatro Real”. *El Heraldo*, 11-I-1891.

[...]. Todo esto había proporcionado enemigos encarnizados al sucesor del Sr. Bretón, al maestro Mancinelli, y naturalmente a la Sociedad de Conciertos. –La prensa estaba también en guardia después de los monstruosos elogios que había despilfarrado en loor de su, al parecer artista favorito, y no quería, sin duda, rendir a los conciertos del Teatro Real el pleito homenaje que con tanto entusiasmo había rendido a los del Príncipe Alfonso. –Ésta era la verdadera situación de las cosas cuando Mancinelli inauguró la temporada...”²¹⁵. Dice el crítico donostiarra sobre la primera sesión:

“La escena final de *Tristán e Isolda* era, como *Los Gnomos de la Alhambra*, nueva en Madrid.

Maravillosa expresión de la muerte ideal de Isolda en el drama de Wagner, los punzantes acentos de la orquesta, impregnados de inenarrable poesía, conmovieron al público tan fuertemente que, subyugado por la magia de la música y las bellezas de una incomparable ejecución, pidió el auditorio la repetición de la pieza y la obtuvo en medio de un entusiasmo indescriptible.

La *muerte de Isolda* representaba a Wagner en la meta de sus aspiraciones reformistas, en el punto culminante de sus doctrinas revolucionarias. Representaba, por lo tanto, la primera batalla, y señalaba para la Sociedad de concierto y Mancinelli la primera victoria.

Habíase llamado valientemente a las puertas del público, y éste respondería con entusiasta aclamación. El camino se hallaba expedito, no cabían ya vacilaciones; era preciso ir adelante y llegar decididamente hasta el fin. [...]

La *Marcha Imperial* de Wagner, que cerraba tan hermoso concierto, fue acogida con extraordinarios aplausos y hubiérase seguramente escuchado dos veces a no figurar como última pieza del programa.

Tal fue el primer concierto del año presente y tal el *debut* de Mancinelli como director de la Sociedad: cinco piezas repetidas y una serie no interrumpida de entusiastas ovaciones”²¹⁶.

Antonio Guerra y Alarcón en *La Crítica*:

“A *Los gnomos de la Alhambra* siguió *La muerte de Isolda*, escena final de la ópera *Tristán e Isolda*, de Wagner. Esta obra es una de esas inspiraciones que asombran. Ante aquella hermosura de motivos melódicos, expresados con aquella instrumentación tan nutrida, tan rica de timbres y sonoridades, a cual más originales y bellos, partidarios y adversarios de Wagner tienen que rendirse a la evidencia del genio del gran maestro.

El público hizo repetir la bellísima obra.[...]

La tercera parte del concierto la formaban, primero la *Danza Macabra*, de Saint-Saëns, que fue repetida, no obstante algunos deslices del concertino; la balada Polonesa, de Vienxtemps, que no ofrecía más particularidad que la de ser

²¹⁵ Peña y Goñi, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 16-8.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 15-6.

ejecutada por veinte violines con gran igualdad y precisión, y la soberbia *Kaiser March*, de Wagner.

La balada y polonesa de Vienxtemps proporcionó un gran triunfo a los profesores que componen la Sociedad de Conciertos y a su director el Sr. Mancinelli, fue repetida en medio de grandes aplausos.

Tal ha sido el primer concierto de la temporada de 1891.

La Crítica no puede menos de congratularse del resultado. A punto estuvo este año la Sociedad de Conciertos de sufrir una suspensión en sus tareas, pero pudo conjurarse el mal decidiendo dar los conciertos en el regio coliseo y eligiendo director de orquesta al maestro Mancinelli²¹⁷.

Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid*.

“Si Mancinelli y su orquesta tienen preparados en cartera once conciertos de la fuerza irresistible del de ayer, podía el público madrileño asegurar que hasta ahora ignoraba por completo lo que era música sinfónica bien interpretada. La conversación de anoche en teatros, tertulias y cafés no recayó sobre otro asunto. Los que habían asistido al concierto miraban con conmiseración a los aficionados retraídos por el frío; éstos condolíanse amargamente de su falta de decisión, y todos a una voz se deshacían en elogios y plácemes por el nuevo rumbo que ha emprendido la Sociedad, y cuya iniciativa se debe a los eximios autores de *Marina* y *Cleopatra*. El arte de la música merece que empiece a tomarse en serio en Madrid, que no todo ha de ser presenciar impávidamente representaciones de óperas trasnochadas, con el exclusivo objeto de lucir trajes y joyas, o, cuando más, de aplaudir voces de divas que imitan a la perfección el sonido de una flauta. [...]

Por su glorioso nombre, y por las aclamaciones del teatro al oír la *Muerte de Isolda*, merece Wagner las primicias de esta crónica [...]

Respecto a la ejecución que ayer alcanzó, muy pocas palabras he de decir. He oído el *Tristán e Isolda* en Bayreuth, en el teatro modelo fundado y construido por Wagner. En toda Alemania, según confesión propia del maestro, no había un hombre que conociese esta partitura mejor que Felix Mottl. Muerto Wagner la viuda llamó a este eminente concertador para ponerla en escena en aquel teatro. A él se la oí dirigir, y para honra de Mancinelli, debo declarar que ni Mottl, ni nadie puede hacer más de lo que él hizo ayer tarde. En Bayreuth se dirigirá tan bien; mejor es imposible. [...]

[El concierto] terminó con la *Marcha imperial*, de Wagner, escrita para banda militar sobre dos temas; un canto heroico popular alemán y un coral de Lutero.

En suma un concierto admirable e interesantísimo, y un triunfo completo para todos los ejecutantes.

Cuatro líneas dedicadas a la orquesta, y concluyo.

La disposición y colocación de cada instrumento, la disciplina resultante de la unidad de dirección, el conocimiento exacto del repertorio que se ejecuta, son los principales elementos de una buena interpretación. Aquí se trata de una orquesta constituida hace veinticinco años, que forma un cuerpo de música homogéneo acostumbrado a tocar bajo la dirección de diferentes batutas, sin que jamás, hasta ahora, haya resultado una modificación esencial en el carácter de su ejecución.

Ayer apareció una orquesta nueva. A sus cualidades habituales de aptitud de sonido, de precisión y de brillantez, se han añadido otras tan importantes como aquellas: la firmeza del ritmo, la exactitud matemática de los ataques y episodios

²¹⁷ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Primera Audición”. *La Crítica*, II, 13, 18-I-1891, p. 10.

orquestales y, sobre todo, una flexibilidad de matices verdaderamente maravillosa. Eso es el secreto. El inflexible rigor, la línea recta, que hace surgir, desnudo y escueto, el pensamiento de una obra, el desprecio a las exageraciones, los subrayados, los adornos, los *expresivos*, que a cambio de entusiasmar a la parte de público menos culta, echan por tierra y pulverizan las creaciones más admirables.

A todos los directores de orquesta que encuentran siempre en las partituras *algo nuevo que hacer*, prefiero sin vacilar los que, como Luis Mancinelli, se concretan a *ver lo que está escrito*.

La ejecución del concierto de ayer, dirigido casi todo él de memoria, fue un verdadero prodigio.

Ya he dicho que solamente había algunos claros en los palcos bajos y plateas, localidades reservadas a la *espuma* que Armando Palacio acaba de retratar tan fidelísimamente. Relacionado con este retraimiento de nuestra aristocracia de todo lo que es grande y eleva el espíritu, llamó mucho la atención y fue objeto de sabrosos comentarios, el abono del doctor Garrido al palco clásico y tradicional de la familia de Fernán-Nuñez²¹⁸.

En el **segundo concierto**, el 18 de enero a las dos y media de la tarde, Mancinelli estrena en Madrid la Obertura de *Los maestros cantores* (tercera partitura de la primera parte) e interpreta la *Marcha de Tannhäuser*, séptima y última del concierto²¹⁹. En la sesión se repiten tres tiempos de *Peer Gynt* de Grieg, la *Rapsodia húngara* de Liszt y la Obertura de *Los maestros cantores*, partitura de la que se reproducen los juicios de Soubies y Malherbe en las notas al programa. Dice Borrell: “el concierto de esta tarde ha resultado más brillante, si cabe que el anterior. El público era más numeroso, y la orquesta en todos los números ha estado inimitable”²²⁰. Dice Peña y Goñi:

“El clamoroso éxito de *La muerte de Isolda* había alentado a Mancinelli, firme en su propósito de propagar la música de Wagner. –Y como los malos pasos hay que andarlos pronto, quiso el director de la Sociedad dar un golpe decisivo, ejecutando la obertura de los *Meistersinger*, obra que presenta extraordinarias dificultades de ejecución para la orquesta y de comprensión para el público. –Tengo miedo, me decía Mancinelli, en el ensayo general de la obra. –Esta obertura es muy complicada y me parece muy difícil para que la entienda la generalidad de los aficionados. Con tal de que la escuchen todos y guste a dos docenas, me doy por satisfecho. Quiero tomar, con esta obra, el pulso al público, porque si la reciben bien, las demás de Wagner que daré a conocer no me inspiran inquietud alguna.

No participaba yo de los temores de Mancinelli y así se lo manifesté. La obertura de *Los Maestros cantores* es indudablemente la más complicada de Wagner por la maravillosa labor técnica que el maestro ha despilfarrado, puede decirse, en esa página admirable donde los temas se cruzan, corren y juguetean en filigranas de contrapunto poco inteligibles para quien no conoce el argumento de la obertura.

²¹⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 12-I-1891.

²¹⁹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 17-I-1891.

²²⁰ F. B.: “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 18-I-1891.

Pero como todo eso se hallaba explicado en las notas del programa en que se había reproducido el juicio, tan sustanciosos y claro a la vez, de Soubies y Malherbe, confiaba yo en que el público podría seguir la ideas de Wagner y apreciar el mérito de aquella estupenda página.

No me equivoqué. Ejecutada con una maestría, con una colorido digno de la obra, resonó a su final un prolongadísimo y entusiasta aplauso seguido de *bravos*, que constituyeron una gran ovación. No se oyó ni una sola protesta mientras duró aquella manifestación a favor de Wagner y de los intérpretes de su obra.

Pero al ver que una gran parte del público pedía la repetición de la obertura, manifestó la minoría su oposición, con razón sobrada en mi concepto, por las dimensiones de la obra y el cansancio que a los profesores de la orquesta producía su ejecución.

Venció, sin embargo, la mayoría y la obertura de *Los Maestros cantores* se repitió, proporcionando esta segunda audición un nuevo triunfo a la Sociedad de Conciertos y a Mancinelli.

Desde este momento el reinado de Wagner estaba asegurado; el maestro del *porvenir* se había entronizado en el *presente* con una fuerza, con una autoridad a las cuales nada debía resistir en adelante.

Todo dependía de la elección de nuevas obras, y, por este concepto, el tacto y el entusiasmo de Mancinelli garantizaban el resultado de aquella laboriosa y atrevida campaña wagneriana, imposición admirable del genio de Wagner al público madrileño. [...]

Terminó este segundo concierto con el preludio de *Le Déluge*, de Saint-Saëns, y la Marcha de *Tannhäuser*, piezas ambas que fueron aplaudidísimas²²¹.

En la reseña que publica *La Crítica* sobre el segundo concierto de la Sociedad, Antonio Guerra y Alarcón inicia una campaña nacionalista contraria a Mancinelli. En Madrid –dice Von Krieg– “habíase echado a volar la especie de que la Sociedad de Conciertos, que es una institución eminentemente nacional, había recurrido a un maestro extranjero, porque no encontraba entre los españoles uno que se prestara a dirigirla. Pero la especie ha quedado destruída con el hecho de anunciarse que un maestro español, D. Juan Goula, viene a dirigir los conciertos de la Sociedad Unión Artístico-Musical²²²”.

“El segundo concierto de la temporada se celebró el domingo 18 del actual.

Dos obras nuevas formaban parte del programa; una Suite, de Grieg, y la obertura de *Los maestros cantores e Nuremberg*, de Wagner. [...]

La obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg* no obtuvo éxito tan franco como la *Suite* de Grieg, y, esto merece severas censuras, dicho sea con todos los respetos que se merece el ilustrado público. Entre ambas obras existe una distancia inmensa. No es la música de Wagner tan comprensible a la primera audición como la de Grieg; pero tiene en el fondo y en la forma una ciencia y grandiosidad que

²²¹ Peña y Goñi, A.: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Revista contemporánea*, t. LXXII, 30-III-1891, p. 611-2. También en *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 18-20.

²²² Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Segunda Audición”. *La Crítica*, II, 14, 27-I-1891, pp. 17.

admiran. Hace algún tiempo que esta obra hubiera sido recibida con desvío por la masa del público, enamorada de los antiguos procedimientos musicales. Ahora se ha impuesto por su majestad extraordinaria, por su vigor, por la infinita variedad de sus ritmos, por la soberana orquestación del gran maestro alemán. No es ésta la ocasión de buscar el origen y explicar las causas de este cambio tan radical en las tendencias de nuestro gusto por la música wagneriana. La música, como todas las instituciones, sigue su curso natural y se desarrolla según leyes y principios fijos e inalterables, realizando en las distintas evoluciones por que pasa su misión y su fin propios, que responden justamente a circunstancias dadas de tiempo y lugar, siempre en relación con la cultura y el progreso en los demás órdenes de la vida.

La sinfonía en *re* de Beethoven, formaba la segunda parte del concierto.[...]

No produjo la sinfonía en *re* el entusiasmo que las obras del gran compositor producen siempre, debido, sin duda, a las deficiencias observadas en su ejecución y a que en ella no aparece Beethoven emancipado aún de la influencia de Haydn y Mozart.[...]

Cerró el concierto la hermosa marcha de *Tannhäuser*.

Como se ve, poca o ninguna novedad nos ha ofrecido el segundo concierto de la temporada y en él han demostrado la Sociedad y su nuevo director, el poco cuidado que ponen en la interpretación de la obras que figuran en el programa. Ocupados los profesores y director de la Sociedad de Conciertos, con estudios y ensayos en otros centros, a los que tan directamente están ligados todos ellos, y sin la anterior preparación debida, por otra parte, a causa del tiempo en que se hizo cargo de la dirección el maestro Mancinelli, con otras imprevistas y sensibles circunstancias, los programas se resienten necesariamente, y acaso contra la voluntad de la Sociedad misma, el público se ve obligado a prescindir este año de muchas cosas.

Verdaderamente es sensible que la Sociedad no disponga de todo el tiempo necesario para empezar con la debida preparación y estudio sus trabajos artísticos y evitar así esa precipitación que necesariamente se advierte en la ejecución de algunas obras”²²³.

En el **tercer concierto** de la temporada, el domingo 25 de enero, Mancinelli dirige la Obertura de *Tannhäuser* que figura como penúltima pieza del programa. Guerra y Alarcón censura la dirección de Mancinelli en la 3ª Sinfonía *Heroica* de Beethoven, colocada en la segunda parte; después –dice– “la ejecución de la obertura de *Tannhäuser* aunque no fue un prodigio, resultó con más expresión que las obras de Beethoven”²²⁴. “En la tercera parte –dice Peña y Goñi– la Sociedad de Conciertos ejecutó de un modo maravilloso la obertura de *Tannhäuser* y el Scherzo de *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, piezas las dos que hubo necesidad de repetir, y proporcionaron a Mancinelli y la orquesta dos imponentes ovaciones”²²⁵. Al contrario

²²³ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Segunda Audición”. *La Crítica*, II, 14, 27-I-1891, pp. 17-8.

²²⁴ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Tercera y Cuarta Audición”. *La Crítica*, II, 15, 4-II-1891, p. 25.

²²⁵ Peña y Goñi, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 21.

que Guerra, Félix Borrell indica que en la Sinfonía de Beethoven²²⁶ Mancinelli “marcó los temas esenciales como nunca se habían marcado en Madrid; dibujó con gran relieve y expresión todas las ideas melódicas...”²²⁷. Después –continúa– “la hermosísima obertura del *Tannhäuser*, se repitió en medio de atronadores aplausos y bravos. La verdad es que la orquesta hizo prodigios de ejecución resultando el número con una grandeza, una precisión y un colorido dignos de las mejores orquestas del mundo. Permítanme los ejecutantes todos de la obertura, que desde estas columnas les devuelva en forma de plácemes, algo del entusiasmo que me produjo esta ejecución sin rival [...]. El Teatro Real estaba completamente lleno. –Al terminar la obertura del *Tannhäuser*, salió del paraíso una voz que decía: «¡Maestro, venga pronto el *Parsifal*!». Calma, compañero, que todo se andará. Faltan aún nueve conciertos; es decir, nueve ovaciones continuadas”²²⁸. En la revista que escribe Borrell, el wagneriano critica duramente la reseña publicada en *El Clamor*²²⁹ sobre el concierto anterior (segundo), en la que su anónimo autor alaba la labor de Bretón al frente de la Sociedad; dice Borrell:

“Acaba de estrenarse, con un éxito inmenso, en el teatro de la Moneda de Bruselas, el *Siegfried*, de Wagner, segunda parte de su *Tetralogía El anillo del Nibelungo*. Los principales críticos de París no han faltado a esta solemnidad, enviando a sus periódicos respectivos extensas reseñas de la fiesta y análisis de la obra. El revistero de *Le Matin* ha lanzado al aire, con toda la fuerza de sus pulmones, un gallo monumental. Para terminar su artículo, nos dice, lleno de satisfacción, «que la orquesta y los coros estuvieron admirables, bajo la dirección de Franz Servais». Con lo cual ha demostrado que ni asistió, como asegura, al estreno, ni ha visto jamás el forro de la partitura. En efecto, en el *Siegfried* no existe un solo coro.

Esta desafinación francesa me recuerda, sin querer a un escritor español que hablaba hace poco tiempo de las óperas de Bach [...]

También *El Clamor*, en su número del último lunes, echa su cuarto a espadas en esta resbaladiza materia de desentonaciones. Véase la clase. En un suelto sin firma, habla del segundo concierto y nos dice, indignado y virulento: «Ni la obertura de *Las alegres comadres*; ni la *suite*, de Grieg, ni la *Rapsodia húngara*, ni la obertura de *Los maestros cantores*, unas por ser demasiado conocidas y otras por no ser bastante adecuadas a esta clase de conciertos, han logrado sacar al público de la frialdad de que ha dado señaladas pruebas» haciendo repetir –añado yo– todas las piezas que se citan en el suelto. Su autor, puesto ya en el disparadero, debió también desatarse contra la sinfonía de Beethoven, contra el preludio de *Le Déluge* y contra la marcha del *Tannhäuser*. Su filípica [sic] hubiera sido de más

²²⁶ “De la *Tercera Sinfonía* (Heroica) de Beethoven fueron acogidos con entusiasmo sus cuatro tiempos y repetido el segundo, *Marcha fúnebre*, a pesar de sus dimensiones”. Peña y Goñi, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p.20.

²²⁷ F. B.: “Madrid Musical. Notas desafinadas. El concierto de ayer”. *El Herald*, 26-I-1891.

²²⁸ F. B.: “Madrid Musical. Notas desafinadas. El concierto de ayer”. *El Herald*, 26-I-1891.

²²⁹ *El Clamor*, 19-I-1891.

efecto, por aquello de que las bromas, o pesadas, o no darlas. Hasta aquí, el sueltista se ampara en el misterio, pero pronto se quita la máscara y se queda al descubierto, diciéndonos: «pues no podía menos de echarse de menos la dirección del Sr. Bretón –¡ya apareció aquello!– y recordar que éste dio gran impulso a los conciertos con su incesante trabajo y con su acierto en la elección de programas». Sin comentarios.

Apuesto doble contra sencillo a que el autor de este suelto es primo hermano del crítico de *Le Matin*; no creo que haya asistido a un solo concierto de los dados en el Príncipe Alfonso durante los últimos años. Y de esta manera, su desentonación es perdonable. Pero si, por el contrario, este señor habla formalmente y con conocimiento de causa, no me concretaré a compadecerle por su pésimo gusto; si en mi mano estuviera, le condenaría sin vacilar a perpetuo Apocalipsis”²³⁰.

La Unión Artístico-Musical celebra su primera sesión en el Príncipe Alfonso el mismo domingo 25 de enero y a la misma hora que la Sociedad de Conciertos; Goula dirige también en la tercera parte la Obertura de *Tannhäuser*. Antonio Guerra y Alarcón continúa su campaña nacionalista contraria a Mancinelli:

“La Ley del progreso es la que regula siempre la vida de las sociedades y de los individuos. Las sociedades musicales, como todas las instituciones, siguen su curso natural y se desarrollan según leyes y principios fijos e inalterables, realizando en las distintas evoluciones por que pasa, su misión y su fin propios, que responden justamente a circunstancias dadas de tiempo y lugar, siempre en relación con la cultura y progreso en los demás órdenes de la vida. Hubo un día en que la Sociedad de Conciertos llenó su misión porque se presentó joven, llena de vigor y de vida bajo la inteligente batuta de Barbieri. Se desarrolló y progresó hasta el punto de alcanzar todo su desarrollo y esplendor merced a la sabia dirección de nuestro eximio violinista Jesús de Monasterio. Después, cumpliendo la ley ineludible de toda institución, decayó, no bastando a vigorizar aquel cuerpo anémico los esfuerzos del maestro Vázquez. Tuvo un período en que alentó y cobró nueva vida, gracias al poderoso genio del joven maestro Bretón. Y ahora, pasado aquel brillantísimo período, vuelve a su somnolencia tal vez para no despertar nunca. Cansados, sin duda, los individuos que componen la Sociedad de Conciertos, carecen de la energía y el entusiasmo necesario para luchar con denuedo por enaltecer y dar esplendor al arte. Nadie tan interesado como nosotros en que esa distinguida corporación musical llegara a su mayor apogeo, sosteniendo la envidiable posición que consiguió el nombre envidiable que tenía en el mundo musical; pero como es preciso mantener dignamente ese nombre y esa reputación tan noblemente alcanzados, y esto no se consigue sino con el trabajo incesante y decido propósito, procurando que jamás los laureles lleguen a adormecer y ofuscar el justo orgullo que da la misma posición adquirida, y por otra parte su mayor edad, exigía también mayor amplitud y desarrollo, mayor energía y vitalidad, y por consiguiente mayores esfuerzos.

La Sociedad de Conciertos debió reflexionar esto mismo que cariñosa y desinteresadamente le advertimos, y procurar a todo trance tonificar su dirección, no debilitarla, corregir muchas faltas que su viciosa organización contiene. Lo que ha hecho, hecho está. Ha menospreciado a los maestros españoles para poner a su

²³⁰ F. B.: “Madrid Musical. Notas desafinadas. El concierto de ayer”. *El Heraldo*, 26-I-1891.

frente un maestro, dignísimo, eso sí, pero que pugna con el espíritu que informa la Sociedad por el hecho de ser extranjero. Esto la trae fatales consecuencias, no tan sólo para el arte sino también para sus propios e inmediatos intereses, que tanto debía conservar. Persuádanse de ello los dignos individuos de la Sociedad de Conciertos: la gloria y la fama no se alcanza sin el mérito que lleva consigo grandes servicios y levantadas empresas, y empresa noble y servicios grandes son los que en la esfera del arte tienden siempre, por aquellos que le profesan, a su mayor engrandecimiento y a su más sublime manifestación. [...]

En la tercera parte, después de la obertura *Tannhäuser*, muy aplaudida, se han repetido, por lo graciosas y bien tocadas, una romanza, sin palabras, de Mendelssohn, titulada *La hilandera*, y una gavota de Bolzoni, terminando el concierto con la segunda *danza húngara* de Brahms.

Si lo variado del programa merece elogios, más aún deben tributarse a la exactitud, delicadeza y brío de la ejecución.

El maestro Goula ha dado gran colorido a todas las obras, y sus esfuerzos de hoy prometen una brillante temporada a la Unión Artístico-Musical²³¹.

La **cuarta sesión** de la Sociedad de Conciertos se celebra el domingo 1 de febrero. El público, en palabras de Borrell numeroso y escogido, pide la repetición del Final de *Tristán e Isolda* y la obtiene; la partitura wagneriana –dice– “ha entusiasmado más que el primer día que se oyó”²³². En el Final de *Tristán e Isolda* –dice Borrell– “volvió a hacer la orquesta iguales maravillas que cuando se tocó por vez primera. –Puede asegurarse que el número ha entrado ya a formar parte del repertorio de nuestros conciertos, y que cuantas más veces se oiga, más se destacará su hermosura. –Poco a poco, Wagner irá haciéndose el amo”. Borrell concluye su revista anunciando la interpretación del prelude, entreacto y consagración de *Parsifal*, el prelude de *Tristán e Isolda* y el Final de *La Valkiria* en los próximos conciertos. Guerra y Alarcón critica la ejecución de la cuarta sinfonía de Beethoven en *La Crítica* y *La España Artística* y dice sobre la partitura de Wagner:

“El final de *Tristán e Isolda*, de Wagner, obtuvo aplausos más espontáneos y hubo de ser repetido. Bien es verdad que fue tocado y dirigido con algún cuidado.

Y terminó la audición con la cuarta polonesa de nuestro compatriota Miguel Marqués.

Los cuatro conciertos que ha dirigido hasta ahora el maestro Mancinelli, no han satisfecho, ni mucho menos, las exigencias de nuestros amateurs.

Si procura borrar ciertos lunares que empañan el brillo de los programas y de ensayar con más detención y cuidado, desde ahora aseguramos que, lejos de olvidar nosotros su nombre y su aparición al frente de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, en la misma historia de estas fiestas del arte, tendremos siempre una página consagrada a su memoria, donde queden consignados para siempre sus esfuerzos a favor de nuestra ilustración musical y sus servicios por la causa del

²³¹ Von Krieg: “La Unión Artístico-Musical. Primer Concierto”. *La Crítica*, II, 14, 27-I-1891, pp. 18-9.

²³² “Real”. *El Heraldo*, 1-II-1891.

arte. Mas si, por el contrario, guiado por sus propios instintos, u otros móviles que los peculiares del arte, persiste en desatender los deseos y aspiraciones del público, desde ahora le aseguramos también al maestro Mancinelli, que su memoria para el público madrileño será tan fugaz, como inútil y perdido el tiempo para el arte, empleado en la dirección de la orquesta de la Sociedad de Conciertos”²³³.

El lunes 2 de febrero la Unión Artístico-Musical celebra la segunda sesión de la temporada en el Príncipe Alfonso, donde Goula dirige la el Final de *La Valkiria*, aunque previamente se anuncia la interpretación de la Cabalgata del mismo drama²³⁴. El teatro está completamente lleno y entre la concurrencia se encuentra la infanta Isabel²³⁵; dice Von Krieg en *La Crítica*:

“Este ilustre director de orquesta español [Goula] se muestra conocedor del gusto y aficiones que en materia musical domina en el público filarmónico matritense. Sabe que, por lo mismo que no hemos llegado a constituir todavía nacionalidad musical, ni escuela con propio carácter, nuestro criterio es más independiente, más libre, y admitimos el *cosmopolitismo* en el arte como en la ciencia, hasta el punto de aplaudir con el mismo entusiasmo, aunque según su valor respectivo, a Bizet que a Weber, a Wagner que a Gounod, a Walace que a Glinka, sin fijarnos para nada en sus procedencia y sin que el ser francés o italiano, ruso o inglés, influya tampoco en la manifestación de nuestro entusiasmo ante las obras verdaderamente inspiradas del genio creador de los grandes maestros. [...]

El segundo concierto celebrado el lunes 2 del actual ha servido de complemento al primero [...].

El número 4 de las *Escenas poéticas*, de Godard, es una composición de gran sencillez, que fue repetida en medio de grandes aplausos.

Igual suerte tuvieron *le Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns, y la hermosa obertura de *Leonora* de Beethoven; siendo además muy aplaudidas la obertura de *Le roi l'adit*, de Leo Delibes, –puesta en el programa para rendir un tributo de respeto a la memoria de su autor recientemente muerto en París–, el final de *La Walkyria*, de Wagner, y la obertura de *Freischutz*, de Weber”²³⁶.

El 4 de febrero Julio Danvila y Garelly escribe una carta a Antonio Guerra y Alarcón en el que el dueño del Príncipe Alfonso explica las circunstancias que rodean la marcha de la Sociedad de Conciertos al Teatro Real, correspondencia que publica *La Crítica* “porque –dice la revista– a varios individuos de la Sociedad de Conciertos parece que no ha gustado el que *La Crítica*, creyera inconveniente la celebración de sus sesiones musicales en el Teatro Real. En contestación a nuestra opinión se nos está diciendo constantemente que si la Sociedad ha abandonado el local del Teatro del Príncipe

²³³ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Tercera y Cuarta Audición”. *La Crítica*, II, 15, 4-II-1891, p. 26; “Sociedad de Conciertos”. *La España Artística*, IV, 129, 8-II-1891, p. 2.

²³⁴ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 29-I-1891.

²³⁵ “Unión Artístico Musical. Segundo concierto”. *La España Artística*, IV, 129, 8-II-1891, p. 2.

²³⁶ Von Krieg: “La Unión Artístico-Musical. Segundo Concierto”. *La Crítica*, II, 4-II-1891, pp. 26-7.

Alfonso ha sido porque sus propietarios habían tenido pretensiones exageradas respecto al arrendamiento del mismo. *La Crítica* creyendo que debía saberse la verdad de lo ocurrido, se dirigió a uno de los propietarios del Teatro del Príncipe Alfonso y la contestación que obtuvo fue la siguiente²³⁷:

“Madrid 4 de Febrero de 1891.

Sr. D. Antonio Guerra y Alarcón.

Mi distinguido amigo:

Con mucho gusto voy a satisfacer el deseo que V. expresa de conocer cuáles han sido las causas por las que la Sociedad de Conciertos ha dejado su antigua casa donde por espacio de más de veinte años ha celebrado sus conciertos.

En el mes de noviembre del año último una comisión compuesta de los Sres. Espinosa, Banquer y Manjarrés como representantes de la Sociedad de Conciertos solicitaron de los propietarios del Teatro del Príncipe Alfonso las condiciones bajo las cuales podían adquirir en arriendo dicho local para celebrar en el mismo los Conciertos de la temporada. Los propietarios del Teatro contestaron a la referida comisión que en vista del aumento creciente que habían tenido los ingresos en el año último, debía aumentarse en proporción el arriendo a fin de que los propietarios que en los años anteriores habían sufrido las consecuencias de la baja en los ingresos se indemnizasen de aquellos sacrificios; pero que deferentes siempre con la Sociedad de Conciertos y deseosos de que para ella el éxito de este año fuera seguramente superior al del año último, renunciaban a todo aumento y ofrecían el Teatro en las mismas condiciones del año último, a cuyo efecto se copió literalmente el anterior contrato de arriendo y se convino en que se firmaría a los dos días de la última entrevista.

Llegado el día convenido para firmar el contrato, los representantes de la Sociedad ni asistieron a la cita ni dieron excusa alguna, y trascurridos bastantes días en esta misma actitud, llegó a nuestro conocimiento que la Sociedad de Conciertos había arrendado el Teatro Real, prescindiendo por su exclusiva voluntad del de Príncipe Alfonso.

Como conducta tan informal no tenía disculpa razonable se dijo por los representantes de la Sociedad que el contrato no había podido llevarse a efecto porque los propietarios del Teatro del Príncipe Alfonso tenían pretensiones exageradas respecto a las localidades de propiedad, y aún cuando este cargo han tenido buen cuidado de no hacerlo directamente a los propietarios, interesa que me ocupe de él e imponga a V. de la verdad. En el contrato de 1890 los propietarios se reservaron el derecho a usar en la forma que tuvieran por conveniente, de dieciocho butacas y nueve palcos, y esta misma condición se consignó, copiada literalmente en el proyecto de contrato para 1891. Es más; por si la Sociedad consideraba gravosa esta condición, se le concedió el derecho a usar de las localidades de propiedad abonando a los propietarios el 75 por 100 de su valor a precio de abono. De manera que si la Sociedad hubiera aceptado esta proposición hubiera resultado que sobre el contrato del año último tendría en vez de aumento una disminución de más de cincuenta pesetas por concierto.

Entiendo que los hechos se han tergiversado con el solo propósito de hacer responsables a los propietarios del Teatro del Príncipe Alfonso de los perjuicios que están sufriendo los dignos individuos de la Sociedad de Conciertos, y con el

²³⁷ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. La Verdad ante todo”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, pp. 33-4.

objeto de que se restablezca en toda su pureza la verdad de lo ocurrido, y de que, si existe responsabilidad para alguien, se exija a quien se haya hecho acreedor a ello, le ruego encarecidamente haga públicas estas manifestaciones, haciendo constar, que los propietarios del Teatro del Príncipe Alfonso, en defensa de sus intereses y consecuentes con el agradecimiento que siempre han tenido a la Sociedad de Conciertos, jamás hubieran consentido que por cuestión de intereses la Sociedad tuviera que dar sus brillantes sesiones en otro Coliseo.

Aprovecho gustoso la ocasión de reiterarme su afectísimo amigo, q. b. s. m.,
Julio Danvila y Garely²³⁸.

En el **quinto concierto** de la Sociedad, el domingo 8 de febrero a las dos y media de la tarde, Mancinelli dirige el Preludio de *Tristán e Isolda* y el Final de *La Valkiria* que figuran como cuarta y quinta partituras del programa respectivamente, repitiéndose a instancias del público²³⁹. En la segunda parte se repite el Andante de la 5ª Sinfonía de Beethoven; después –dice Von Krieg– “el prelude de *Tristán e Isolda* y el final de *La Valkiria*, de Wagner, ensayadas y dirigidas con más cuidado fueron también repetidas. -Y terminó el concierto con la balada y polonesa de Vieuxtemps, ejecutada por los primeros violines. Una nonada musical que ha servido para que los fervorosos del maestro Mancinelli agoten el diccionario de los elogios²⁴⁰. “En la tercera parte –dice Peña y Goñi– figuraban el prelude de *Tristán e Isolda* y la escena del *Fuego encantado*, final del drama *La Valkiria*, de Wagner. Las dos piezas se habían ejecutado en los conciertos dirigidos por el maestro Bretón y habían dado margen a grandes protestas, a verdaderas batallas entre los que deseaban su repetición y los que se oponían a ella. –Ya he dicho antes que el maestro español es refractario a la poesía de la música de Wagner, e inepto, por ende, para dirigir sus obras. –Bajo la dirección de Mancinelli el prelude de *Tristán* y el final de *La Valkiria* fueron dos revelaciones. Las bellezas de ambas piezas instrumentales, realzadas por incomparable interpretación, comunicaron al público el fluido del arte y dieron margen a que su entusiasmo se manifestara de un modo elocuentísimo a favor de Mancinelli. –Lo mismo que el prelude que el final fueron repetidos entre frenéticos bravos y aplausos, sin que la más pequeña protesta viniese a turbar aquella hermosa explosión de los sentimientos del público²⁴¹. Félix Borrell en *El Heraldo*:

²³⁸ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. La Verdad ante todo”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, pp. 33-4; “La Sociedad de Conciertos y el Teatro del Príncipe Alfonso”. *La España Artística*, IV, 130, 15-II-1891, p. 1.

²³⁹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo*, 6-II-1891.

²⁴⁰ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Quinta Audición”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, p. 34.

²⁴¹ Peña y Goñi, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 21.

“La de ayer, fue indudablemente la más completa y hermosa de las sesiones instrumentales que hasta la fecha se han verificado este año en el Teatro Real, y una de las mejores que yo he oído en Madrid desde que tengo uso de razón. [...]

En la tercera parte oímos el preludio e *Tristán e Isolda* y la escena final de *La Valkiria*, ambos números casi desconocidos en Madrid. Y digo *casi*, por la pésima interpretación que anteriormente han obtenido. Baste decir, que el antecesor de Mancinelli en el cargo de director de la Sociedad de Conciertos, no contento con cambiar el título de la obra de Wagner, *La Walkyira*, escribiendo en carteles y programas final de *Las Walkyrias* (!!!), se permitió también introducir en esta escena un detalle orquestal, de su propia cosecha, cuyo desafuero artístico no sé si fue debido a falta de aprensión o a sobra de ignorancia, por más que me incline a dar mejor fundamento a ésta última causa. El preludio de *Tristán*, tocóse una vez sola el año pasado y resultó, en manos de aquel director, un verdadero caos indescifrable.

Esta desdichada manera de interpretar las obras del maestro de Bayreuth, a nadie puede extrañar, por tratarse de un hombre que en una célebre carta publicada en *La Correspondencia de España*, decía al pie de la letra:

«La Exposición de París me pareció algo así como música de Wagner, es decir, fuerza, fuerza y fuerza dominando a la belleza».

¿Cómo ha de interpretar bien a Wagner el que tiene idea tan mezquina de él?

Véase lo que son las cosas. El final de *La Valkiria* se ha tocado tres veces –si mi memoria no mas infiel– y las tres ha sido *siseado* furiosamente. La única audición del preludio de *Tristán*, promovió en el circo de Rivas una verdadera batalla de aplausos y protestas. En el concierto de ayer obtuvieron los dos números un éxito colosal y unánime, siendo repetidos a instancias del teatro entero. Mancinelli los dirigió con un arte exquisito. Tengo a la vista un hermoso estudio del crítica musical, firmado por el célebre escritor belga, Mr. Kufferath, en el que se habla del concierto que dirigió Hans Richter en Bruselas hace un año.

En dicho concierto se ejecutaron precisamente los dos números de que vengo hablando, y todas las observaciones que Kufferath hace de la admirable dirección del *Kapellmeister* vienés, parecen escritas para Mancinelli. Si dispusiera hoy de más tiempo, me extendería sobre el asunto, que es importante y merece gran atención. Prometo, sin embargo, ocuparme de él extensamente, concretándome ahora a felicitar cordialmente al director de la Sociedad de Conciertos por el triunfo obtenido ayer. El que una obra nueva guste, nada tiene de particular; pero entusiasmar al público con números que dirigidos por otra batuta, han sido silbados, es cosa que hasta ahora no había ocurrido en Madrid. [...]

El público, que era numeroso, salió contentísimo del Teatro Real”²⁴².

La Unión Artístico-Musical celebra la tercera sesión en el Príncipe Alfonso el mismo 8 de febrero; Goula estrena en Madrid el *Idilio de Sigfrido*²⁴³ (abre el programa) e interpreta el preludio del acto tercero de *Lohengrin* como cierre del concierto²⁴⁴. Dice Guerra y Alarcón: “Tercer Concierto. Y tercer señalado triunfo de la orquesta que dirige el maestro español D. Juan Goula”. El *Idilio de Sigfrido* –continúa– “lleno de

²⁴² F. Bleu: “Madrid Musical. Quinta sesión de la Sociedad de Conciertos”. *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1891.

²⁴³ *Siegfried-Idyll* (WWV 103).

²⁴⁴ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo*, 7-II-1891.

dificultades, basta para acreditar a un director y a una orquesta. [...] El concierto terminó con el grandioso preludio del tercer acto de *Lohengrin*, al que el público concedió muchos aplausos, y momentos después abandonaba el teatro en la esperanza de admirar nuevas bellezas en el cuarto concierto”²⁴⁵.

El domingo 15 de febrero la Sociedad de Conciertos celebra el **sexto concierto** de la serie en el que Mancinelli estrena en Madrid el fragmento sinfónico conocido como “Los murmullos de la Selva”, escena final del acto segundo de *Siegfried* que figura en la tercera parte y como quinta partitura del programa²⁴⁶. El pasaje que interpreta la Sociedad, adaptado para la orquesta con la supresión de la muerte de Fafner y de Mime, describe la escena en que, tras matar al dragón, Sigfrido escucha el canto de las aves del bosque que le dicen que busque el amor de la mujer que duerme en la alta roca rodeada de llamas; esta es la explicación de la escena²⁴⁷ que da Borrell en el artículo publicado en *El Heraldo de Madrid* el día anterior, 14 de febrero: “En lo más espeso de un bosque aparece el nibelungo Mime acompañando a Siegfried, para que éste, con su espada invencible, dé muerte al dragón Fafner y pueda Mime apoderarse por este medio del anillo de oro que el monstruo guarda en su caverna. Es todavía de noche, y hay que esperar el día para dar comienzo a la lucha. El nibelungo abandona el sitio para no presenciarse, y Siegfried tiéndese al pie de un tilo secular, aspirando con delicia la frescura del ambiente y el perfume del bosque; comienza a amanecer. Perdida la vista en el mar de follaje que a su alrededor se extiende, llegan a sus oídos los indefinidos e inmensos *murmillos de la selva*. Nada más admirablemente poético que esta escena, donde Wagner llega a expresar, por medio de la sinfonía, todos los sonidos y todos los ruidos de la naturaleza. –Al mismo tiempo que la claridad matinal va invadiendo los lugares más oscuros del bosque, van acentuándose también los murmullos. Al principio, no son cantos de pájaros, zumbidos de insectos, ni susurros de hojas, lo que se oye. Es una aglomeración misteriosa de todos estos sonidos; es la selva que empieza a vivir; es el maravilloso concierto de la naturaleza en una esplendorosa mañana de primavera. Más tarde, después de aquella somnolencia, los timbres respectivos van percibiéndose más claros, más precisos; el canto de los pájaros comienza a sobresalir

²⁴⁵ Von Krieg: “La Unión Artístico-Musical. Tercer Concierto”. *La Crítica*, II, 16, 12-II-1891, p. 35 y *La España Artística*, IV, 130, 15-II-1891, p. 2.

²⁴⁶ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo*, 13-II-1891.

²⁴⁷ También Peña y Goñi realiza una descripción de la escena en la *Revista contemporánea* recogida en: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 22-4.

entre ellos, y el vientecillo que acompaña la salida del sol, da más movimiento a las hojas de los arbustos. –Tal es la escena”²⁴⁸. El concierto es un gran éxito para Mancinelli que es muy aplaudido en todos los números del programa, pero especialmente –dice Borrell– en la “escena de *Siegfried* de Wagner, que ha producido en el público verdadero delirio, y que ha sido maravillosamente interpretado por la orquesta”²⁴⁹. Para Peña y Goñi, la página instrumental²⁵⁰ de *Los murmullos de la selva* “presenta grandes dificultades por tratarse de un trozo que es maravillosa expresión de la naturaleza. –La *Sociedad de Conciertos de Madrid*, bajo la mágica batuta de Mancinelli, puso de relieve las bellezas de la creación de Wagner con tal poesía, con tales filigranas de matices, con tan delicada fluidez, que el público arrobado, fascinado por aquella interpretación digna de la obra –lo cual es decirlo todo– prorrumpiendo en aclamaciones y aplausos entusiastas, haciendo a Mancinelli y sus profesores inolvidable ovación, pidió y obtuvo la repetición”²⁵¹. Dice Guerra y Alarcón sobre el sexto concierto de la Sociedad en *La Crítica*:

“Los amantes de la música instrumental, los admiradores de los importantes trabajos de esta Sociedad, los que asisten a sus sesiones desde su fundación, artistas y aficionados, todos están conformes en reconocer que este año se ha iniciado en su seno un período de rápida decadencia. [...]

En las seis sesiones celebradas ha demostrado actividad; pero es lástima que su actividad sea tan infecunda. Se mueve mucho y no hace nada. Sus programas, no exentos de novedades, carecen de homogeneidad, pues al lado de obras grandes nos ofrece frivolidades dignas de un concierto de verano y sin méritos suficientes para ofrecerse a la contemplación de un público que conserva vivo el recuerdo de las obras del genio. Nosotros hemos aplaudido algunas obras de las que han figurado en el programa; pero nuestros aplausos han cesado en el momento que hemos advertido lo incompleto, desmayado y borroso de la interpretación.

Los males que dejamos apuntados revelan cabalmente la causa de ese anhelo, jamás realizado, con que el público ha seguido las audiciones de la Sociedad de Conciertos, y explica los lunares que en la interpretación de las obras hemos advertido, así como también la serie de imperfecciones de los programas.

Y al hablar de deslices y lunares en la interpretación de las obras musicales, viene como de molde, para confirmar una vez más nuestros juicios, sacar a plaza *Los murmullos de la selva*, escena final del segundo acto del *Siegfried* de Wagner, ejecutada en el sexto concierto.

Nosotros veíamos una vez más defraudadas las esperanzas de los espectadores y si lo lamentábamos por el público, no dejábamos de lamentarlo también por lo que es la obra en sí y por el compositor.

²⁴⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. El *Siegfried* de Ricardo Wagner”. *El Heraldo de Madrid*, 14-II-1891.

²⁴⁹ F. B.: “Noticias de espectáculos. Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1891.

²⁵⁰ Se suprimen los episodios de la muerte de Fafner y de Mine.

²⁵¹ Peña y Goñi, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 24.

Ricardo Wagner merece ser tratado con más respeto por el director y profesores de la Sociedad de Conciertos. *Los murmullos de la selva* es una pieza musical llena de grandeza y atrevimientos que los susodichos no han comprendido.

A los que no estén conformes con nuestro parecer les diremos que, no damos nuestras pobres opiniones por artículo de fe, ni hemos de guardar a las ajenas más respeto que pedimos para las propias. La crítica es tanto más provechosa, cuanto más independiente; y fuera de eso, nuestro natural nos lleva a juzgar por nosotros mismos sin atarnos a las ideas admitidas, ni postrarnos ante las reputaciones consagradas. En esa temeridad aparente consiste la verdadera prudencia. Cien años ha nadie ponía en tela de juicio la superioridad de Racine respecto de Shakesperare, ni la de Tasso respecto del Dante. La razón y prudencia hubieran estado entonces en ir contra el parecer universal. De la misma manera la razón y la prudencia está ahora en ir contra el parecer de los que ponen en los cuernos de la luna la ejecución de *Los murmullos de la selva*. Mancinelli no ha hecho más que adivinar, entiéndase bien, nada más que adivinar, lo que es la obra de Wagner. Esta es la verdad lisa y llana. Con un poco de estudio y otro poco de perseverancia podrá llegar algún día a ofrecernos una interpretación, sino perfecta, regular al menos, de *Los murmullos de la selva*. Si exageramos a Mancinelli la grandeza, la magnificencia y los primores que la ejecución de la obra demandan, tal vez nuestras esperanzas se vieran defraudadas. Nos contentamos con que no ofrezca una interpretación regular, porque su imaginación y su fantasía como director de orquesta no llegan a las regiones de lo sublime y maravilloso, en que el gigante de la música se cierne. [...]

Además de la novedad del *Siegfried*, hubo otras dos pertenecientes, según rezaba el programa, a un famoso editor italiano que usa el pseudónimo de Burgmein; titúlase una *Serenata francesa*, y otra, *Historia de un soldado*. Ninguna de ellas ha gustado al público por su frivolidad y su insulsez, aunque la segunda parece ser menos inocente que la *Serenata francesa*.

La sexta audición de la Sociedad de Conciertos comenzó con la obertura de la *Gruta de Fingal*, de Mendelssohn y terminó con la *Polonesa*, de Chopin²⁵².

Félix Borrell en *El Herald*:

“Desde que tengo uso de razón –y desgraciadamente ya va larga la fecha– son muy contadas las sesiones de música celebradas en Madrid, a que yo no haya asistido. He presenciado los primeros tiempos de la actual Sociedad de Conciertos y he visto en el sitio de honor a Barbieri, a Monasterio, a Vázquez, a Bretón y Mancinelli. En toda esa verdadera historia de arte musical en Madrid, que cuenta para mi la friolera de veinte o veintidós años, jamás he presenciado un éxito tan espontáneo, tan entusiasta, tan formidable, como el que ayer alcanzó Ricardo Wagner en el Teatro Real, con su inmortal fragmento del acto segundo de *Siegfried*.

Tiene razón Peña y Goñi: no hay palabras en el lenguaje humano para expresar y traducir la profunda impresión que la escena produce y para enumerar las bellezas infinitas que atesora. Pero tampoco las hay para dar cuenta del recibimiento regio que el público hizo a la obra, y de la interpretación colosal, maravillosa que obtuvo. Es preciso conocer a fondo los *Murmullos de la selva*; es necesario saber los innumerables ensayos y el trabajo persistente que ha necesitado para tratar en todo su valor la interpretación de ayer, Mancinelli y la orquesta toda; desde el violín *concertino* hasta el intérprete más modesto, se excedieron a sí mismos, unieron su esfuerzo, contuplicaron [sic] su entusiasmo, expresando todo lo

²⁵² Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Sexta Audición”. *La Crítica*, II, 19-II-1891, pp. 41-2.

que ellos sentían, sin dejar obscurecida ninguna belleza ni ningún detalle, por pequeño que fuese. Por lo de ayer, puede comprender el público en lo que consiste el ideal de la interpretación musical. La condición primera, la ineludible, estriba en el perfecto equilibrio entre la interpretación y la partitura interpretada; y este sólo se logra por medio de la exacta, la matemática observancia del texto, teniendo además la virtud de la fidelidad –muy rara en los directores de orquesta– para que ocupan su puesto propio, hasta las más pueriles intenciones del compositor.

Por eso he creído siempre que Mancinelli, desde la dirección de estos magníficos conciertos, lleva camino de producir un beneficioso cambio de ideales en el público. Interpretar a Wagner, como él lo interpreta, es fundar en nuestro país algo nuevo y hasta hoy desconocido; es poner los cimientos de un edificio que reemplace al ruinoso en que hoy viven nuestros gustos artísticos. Fomentando el amor hacia los profundamente bello, se llega a hacerlo muy pronto comprensible. Las cosas marchan más deprisa de lo que yo, para mi interior, predecía. Por de pronto, el Preludio de *Tristán e Isolda*, silbado hace un año, tuvo una ovación el anterior domingo. La tempestad de aplausos, los bravos y las aclamaciones con que fue recibida ayer la escena del *Siegfried*, denotan que Wagner se impone a pesar de cuanto en contrario se diga y se escriba. El triunfo inmenso de *Los murmullos de la selva* en Madrid, supera todas las esperanzas que hubiera yo podido abrigar. Y cuenta que eran esperanzas de ardiente y empedernido wagnerista.

Ese número instrumental no es de los que se imponen en una primera audición, ni puede colocarse entre los que el público llama *claros* y de *efecto seguro*. Al contrario, pertenece de lleno a la última manera del maestro y es un verdadero modelo de lo que en sus escritos teóricos, designaba él con el nombre de la *melodía infinita, melodía del bosque*.

Por eso es doblemente significativo el éxito. Para el que comprende y admira la escuela del *Siegfried*, no puede haber ya secretos dentro del arte wagneriano; puede comprenderle y admirarlo todo. Las escenas del *Parsifal*, que oiremos en el octavo concierto, coronarán esta milagrosa redención del gusto musical madrileño, y el maestro alemán será entre nosotros, lo que es ya en todo el mundo: un gigante del arte y una de las figuras más colosales del siglo en que vivimos.

Desde este sitio dedico a la memoria de Ricardo Wagner todo el embelesamiento y la emoción profundísima que me embargaban ayer al escuchar por vez primera, en orquesta, esos *Murmullos de la selva*, que más bien parecen el himno de gloria de la naturaleza. Y a renglón seguido, ahí van mis aplausos, en montón, al público, que supo sentir lo que oía; a Mancinelli, director sin rival y propagandista acérrimo de lo bueno; a la excelente orquesta, que por estar haciendo milagros de ejecución, merece que se la califique de admirable.

Todo lo demás del concierto apareció oscuro ante la obra de Wagner. [...]

Los aficionados salieron todos del teatro, pidiendo con insistencia que en el programa del próximo domingo, figure la repetición de *Los murmullos de la selva*. Me hago eco de sus deseos y ruego a Mancinelli que no me desaire²⁵³.

El domingo 15 de febrero la Unión Artístico Musical celebra el cuarto concierto de la temporada y, bajo la dirección de Goula, estrena en Madrid *Asgaardsreien*, poema sinfónico del compositor noruego formado en Leipzig Ole Olsen: “El concierto, celebrado esta tarde en el teatro Príncipe Alfonso, dirigido por el eminente maestro Sr.

²⁵³ F. Bleu: “Madrid Musical. Sexto concierto Mancinelli”. *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1891.

Goula, ha estado sumamente animado, aplaudiendo todas las composiciones que se han ejecutado”²⁵⁴. Dice Guerra y Alarcón:

“La orquesta que dirige el maestro Goula se hace digna a cada nuevo concierto de los entusiastas plácemes que el público la tributa por el esmero, la delicadeza y la valentía con que interpreta las grandes concepciones del arte. [...]

Y cuando aún no se había extinguido la memoria de los conciertos anteriores; cuando todavía resonaba en nuestro oído aquellos poemas sinfónicos del maestro español D. Salvador Giner; cuando aún nos parecía escuchar el final de *La Walkiria*, debido a la potente inspiración de Wagner, tan admirablemente escrito y tan briosamente interpretado, la Sociedad Unión artístico-musical, nos ofreció en el programa del cuarto concierto nuevas bellezas que admirar, así en las obras de los maestros como en el acierto, en la precisión y en el gusto por sus intérpretes mostrados.[...]

Al principio de la segunda parte del programa figuraba *Asgaardsreien*, poema sinfónico del compositor noruego Olsen. Este poema es una obra de mérito no escaso, de concepción fantástica y mostrando en algunos momentos tendencias al estilo de Wagner, que produjo gran efecto en el público”²⁵⁵.

El 19 de febrero José de Siles publica un artículo de carácter nacionalista sobre la polémica suscitada a raíz de la contratación Mancinelli como director de la Sociedad de Conciertos. En el artículo, que extractamos, Siles alaba la dirección de Tomás Bretón y Juan Goula:

“Con tanta sorpresa como indignación, y tanta indignación como tristeza, se supo en Madrid, por los aficionados a música, que la Sociedad de Conciertos, de tan castiza y limpia historia, iba a cambiar de dirección, iba a poner su batuta española en manos extranjeras. Pareció como que había sufrido una mutilación el arte armónico. En realidad, se le había puesto, sin necesidad y por fuerza, una cabeza ajena.

–Pero ¿qué pasa? ¿qué vientos aciagos corren ahora por España para que toda empresa, algo desviada de lo común, sucumba, o se bastardee, o se desnaturalice, o haga traición a su origen primero, acelerando la ruina total de nuestra cultura, adquirida a tanta costa? –se preguntaron cuantos se interesan un tantito por nuestro progreso.

Tal pregunta recibió una contestación irritante para el hispano orgullo: Mancinelli invadía el puesto que honraron Barbieri, Monasterio, Vázquez y Bretón, maestros españoles, no menos gloriosos en su patria como fuera de ella. Y este puesto tan simpático, tan luminoso, tan fecundo en hermosas solemnidades artísticas, mientras el genio español estuvo ocupándolo, tornóse *incontinenti* en algo a modo de trampolín, donde para sostenerse con cierto garbo ha menester hoy el maestro intruso multiplicar sus fuerzas, agarrarse a todos los asideros, hacer equilibrios verdaderamente mortales.

Entiendo que, por este solo hecho, por aceptar dicho cargo, si se lo han ofrecido, o por lograrlo, si lo ha codiciado, la personalidad, hasta ahora simpática y

²⁵⁴ “Noticias de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Heraldo*, 15-II-1891.

²⁵⁵ Von Krieg: “La Unión Artístico-Musical. Cuarto Concierto”. *La Crítica*, II, 19-II-1891, p. 42.

propicia a la benevolencia, del director de la orquesta del Real, se ha rodeado de una aureola poco fúlgida, como la que lleva en torno de sí el usurpador. Sus méritos, no discutidos con interés hasta el presente, serán confrontados en la actualidad con los de nuestros maestros; y en el parangón sacará la parte más deslucida. Porque la verdad es que nuestro arte músico no reclamaba esta injerencia, tan odiosa como desacertada. Porque, vamos a cuentas.

¿Qué necesidad sentían ahora nuestras masas orquestales de un director extranjero? Ni en *virtuosos*, ni en *compositores*, jamás España ha producido tanto como ahora. Desde la música retozona y popular de Chueca hasta la música elevada y vibrante de Bretón, el pentagrama de nuestros maestros recibe todas las inspiraciones del arte melódico, así las notas románticas de Marqués, como las notas orientales de Albéniz; tanto las geniales armonías de Chapí como los castizos compases de Barbieri, Arrieta y Gaztambide. Tiempo ha, me parece, que teníamos música genuinamente española, con manifestaciones brillantes en todos los géneros, pues a los maestros profanos mencionados, bien pudiera agregarse, según creo, en música religiosa, el inmortal Eslava. De suerte que en el teatro, en el concierto, en el templo, no éramos tan pobres, en este particular, que tuviéramos que pedir limosna, no digo de creaciones musicales, pero ni siquiera de directores de orquesta.

Será en vano que haya críticos, siempre propensos a llevar la contra a lo que el buen sentido inspira, que aplaudan la innovación funesta, que ataco, con toda la sal de su ingenio y toda la fuerza de su sabiduría. En vano será que estos críticos, jamás dispuestos a ensalzar lo que nos es propio, se desgañiten gritando, llamando, calificando de *prodigio*, *maravilla*, *asombro*, *portento*, y restante vocabulario de la fraseología panegírica, aplicado al ídolo extranjero. Tales críticos son leídos sin confianza por el público, porque éste sabe que, para ellos, siempre obedientes, demasiado obedientes y esclavos del gusto imperante, sólo suele haber un solo genio en el mundo. Para ellos no hay más que un novelista, Zola; un maestro compositor, Wagner, y ahora, un solo director de orquesta, el egregio Mancinelli.

El público ha aquilatado ya el valor de tales bombos. Frente a los conciertos del Teatro Real ha puesto los del Príncipe Alfonso, y no ha encontrado las cosas estupendas en que unos y otros conciertos difieren, como pretenden los patrocinadores y turiferarios del director de orquesta italiano.

¿Qué milagros sobrenaturales ha realizado éste desde que empuñó la batuta, sostenida hasta este momento por dignísimas manos españolas? No digo milagros, mas ni siquiera primores hemos visto. En los conciertos del Teatro Real no se ha dado a conocer ningún autor nuevo, todos estaban ya muy sabidos por nuestro público. Tampoco en los programas se ha reunido esa tan recomendable brillantez y congruencia de asuntos y autores. Y en fin, la ejecución no ha resultado hecha como por manos de ángeles, que era lo menos que podía esperarse de la nueva dirección, y lo menos que nos prometían los referidos críticos, quienes, pertinaces en su propaganda abominable, aún continúan divulgando la pasmosa noticia de que la antigua orquesta, la hermosa orquesta que en días felices apadrinaba el autor de *Los Amantes de Teruel*, se ha convertido por arte de birlibirloque, en un coro celestial.[...]

Ningún interés artístico exigía la entrada de un maestro extranjero en la dirección de la Sociedad de Conciertos, sociedad eminentemente española, formada de cabo a rabo, de pies a cabeza, con elementos españoles, salida de la oscuridad de la nada, por españoles maestros a quienes todo les debe, y sin los cuales, los dignos individuos que hoy componen tan escogida orquesta, se hubieran visto relegados siempre al papel de murguistas más o menos distinguidos.

¡Cuánta ingratitud!... La Sociedad de Conciertos ha elegido, o aceptado, a un director extranjero que no trae al arte nada nuevo que ya no lo supieran nuestros

maestros que se hallan aptos para desempeñar tan alto cargo. Sin duda esta Sociedad había perdido la cabeza. En realidad, ha cometido una pifia estupenda; ha soltado un gallo que no olvidará fácilmente nuestro público; feo desliz que la ha deslustrado para siempre, ennegreciendo las últimas páginas de su antes esplendorosa y e interesante historia. [...]

Frente a la Sociedad de Conciertos, dirigida por Mancinelli, se ha levantado la Unión Artístico-Musical, presidida por la simpar batuta del maestro español Goula. El público ya ha hecho su elección a favor de éste; y esta elección, no sólo resulta acertada, sino también patriótica. La dirección brillante de Goula, de quien nada dicen los críticos del otro bando, sin duda porque su talento se agota en la alabanza de lo extranjero, prueba, mejor que el mejor argumento, cuán precipitada ha andado la Sociedad de Conciertos, en su desconocimiento del genio nacional. Pero en fin, la batalla que ahora se libra es decisiva, está preñada de grandiosos resultados. En ella, por lo menos, se pondrá en relieve que si algunos maestros españoles son modestos hasta el extremo de eclipsarse en su propio olvido, llegada la ocasión de luchar, tienen en su alma el valor de Rodrigo de Vivar, en cuya tizona parecía estar siempre escrita la palabra «victoria»²⁵⁶.

El domingo 22 de febrero la Sociedad celebra el **séptimo concierto** de la serie en el Teatro Real con la participación del viloncellista Luis Sarmiento. Mancinelli dirige la Marcha de *Tannhäuser* (6º partitura del programa, abre la tercera parte) y por segunda vez *Los murmullos de la selva*, partitura que se interpreta a petición del público²⁵⁷. En los *Murmullos de la selva*, dice Félix Borrell en *El Heraldo*, “el entusiasmo del público se desbordó, como en la primera audición, y Mancinelli tuvo una ovación inmensa y espontánea”²⁵⁸:

“Del concierto celebrado ayer en el Teatro Real, poco es lo que puedo decir, por componerse de obras conocidas o ejecutadas ya en las seis sesiones anteriores. [...]

Yo entiendo que Liszt, al escribir sus *Rapsodias húngaras*, sólo se propuso buscar efectos musicales. En esta clase de obras, la tarea del director de orquesta se concreta exclusivamente a buscar los efectos que el compositor señala, y en este sentido cuanto se diga de la interpretación de Mancinelli, es pálido al lado de la realidad. Así le ha reconocido el público unánime, aplaudiendo entusiasmado la ejecución.

No tengo inconveniente alguno en discutir este punto concreto, y ofrezco un sitio en estas columnas a ese señor desconocido que tanto grita y tanto se revuelve en el paraíso del Real, y que de seguro aplaudiría en el paseo del Circo de Rivas cuando Bretón dirigía el scherzo de la *Sinfonía heroica* o el preludio de *Tristán*. Conste, pues, que estoy a sus órdenes para contender con él, no a gritos y denuestos, sino con la clama y la reflexión que estas materias exigen. [...]

El concierto concluyó con la inmortal *Marcha del Tannhäuser*, de Wagner.

El domingo próximo figurará, en la segunda parte del programa, el preludio, entreacto y escena de la consagración del *Parsifal*, tan esperado por los amantes de la música.

²⁵⁶ José de Siles: “Directores de Orquesta”. *La Crítica*, II, 17, 19-II-1891, p. 43.

²⁵⁷ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 21-II-1891.

²⁵⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. El séptimo concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1891.

En esta semana, estudiaré detenidamente en *El Heraldo*, el asunto general de este inmenso drama musical y particularmente de los fragmentos citados.

También se hablaba ayer en el concierto de una gran solemnidad artística que la Sociedad tiene en proyecto, y que de realizarse, satisfará los deseos del más exigente aficionado²⁵⁹.

El mismo día, 22 de febrero, la Unión Artístico Musical celebra el quinto concierto²⁶⁰ en el Príncipe Alfonso con un lleno completo; porque –dice Guerra y Alarcón– “es de advertir que los verdaderos aficionados concurren a este teatro con preferencia al Real [...]. La orquesta tocó primorosamente el prelude de *Lohengrin*, de Wagner, que fue repetido de cabo a rabo²⁶¹. Dice Rondini en *El Heraldo*:

“De notable podemos calificar el quinto concierto celebrado en este coliseo por la sociedad Unión Artístico Musical, bajo la dirección del eminente maestro Goula.

A pesar de la hermosa tarde, el teatro estaba completamente lleno por una escogida concurrencia, deseosa de escuchar la notable interpretación de las bellezas musicales por los artistas de dicha Sociedad.

La batuta del maestro Goula es otra vara de Moisés, que si no hace brotar aguas de una peña, brotar hace torrentes de armonía, en juegos tan caprichosos y variados que causan la estupefacción general. [...]

El grandioso prelude de *Lohengrin*, de Wagner, magistralmente interpretado por la orquesta, tuvo un verdadero éxito, siendo repetido entre prolongados aplausos. [...]

El público quedó muy satisfecho de este concierto²⁶².

El viernes 27 de febrero, Mancinelli invita a la prensa, compositores y aficionados al ensayo general para el octavo concierto de la serie. La interpretación de *La Consagración del Graal* en Madrid es posible gracias a una autorización especial de Cosima Wagner concedida a Mancinelli que Peña y Goñi relata así en el artículo publicado en la *Revista Contemporánea*²⁶³: “Merced a consideraciones de afecto personal a Mancinelli, autorizó la viuda de Wagner la ejecución de ese fragmento en Madrid, como por las mismas razones había autorizado al autor de *Cleopatra* para que el final del acto primero de *Parsifal* se ejecutase en Bolonia, en un concierto organizado

²⁵⁹ F. Bleu: “Madrid Musical. El séptimo concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1891.

²⁶⁰ “El quinto concierto que celebrará el próximo domingo en el Príncipe Alfonso la Unión Artístico-Musical, será, si cabe, más interesante que lo anteriores, porque en el programa figuran obras tan importantes como la *Suite*, de Giraud; el prelude de *Lohengrin*, y la obertura de *Mireille*, de Gounod. – Mr. Thomson, que en el último domingo alcanzó éxito tan extraordinario, ejecutará en esa sesión el gran concierto de *Vieuxtemps*, y varias obras de reconocido mérito”. “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 20-II-1891.

²⁶¹ “Los teatros de Madrid. Príncipe Alfonso”. *La España Artística*, IV, 131, 23-II-1891, p. 2.

²⁶² Rondín: “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1891.

²⁶³ Peña y Goñi, A.: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Revista contemporánea*, t. LXXIII, 15-IV-1891, pp. 32-43.

y dirigido por Mancinelli a raíz de la muerte de Wagner. Fuera de Bolonia²⁶⁴ y de Madrid, el fragmento del drama citado no se ha ejecutado en concierto alguno, por conservar el Teatro Wagner de Bayreuth la exclusiva de *Parsifal*, que no ha salido hasta ahora de aquel coliseo, erigido para el exclusivo culto de la música de Wagner²⁶⁵. A pesar del testimonio de Peña y Goñi, creemos, al igual que Julio Veiga Valenzano, que “Madrid fue la segunda población del mundo que oyó *Parsifal*, gracias al gran Mancinelli, a favor de quien alzó la viuda de Wagner, la prohibición de que el drama saliera del *Teatro Wagner*, de Bayreuth²⁶⁶”.

El sábado 28, Félix Borrell escribe un extenso artículo explicando el origen de la leyenda y destacando que Wolfram de Eschenbach coloca “el Montsalvato en la región española de Salvatierra”; luego describe el argumento del drama y comenta la situación escénica del fragmento sinfónico interpretado, que comprende el entreacto sinfónico, o sea, la mutación panorámica, y todo el segundo cuadro; realiza también un estudio analítico de la *Consagración del Graal*, donde Wagner emplea el característico motivo de la marcha marcada por las campanas (*do-sol-la-mi*) y tres leitmotiven principales, generadores de otros que figuran después en *Parsifal* (Borrell explica y reproduce con ejemplos musicales *La consagración*, *El Graal* y *la fe*). Borrell concluye el artículo destacando la labor de Mancinelli: “En el ensayo general verificado ayer tarde, el público le tributó una ovación delirante, como anticipo de la que mañana le espera. Cuantos asistieron al ensayo, no se cansaban de aplaudir a Wagner y a su intachable intérprete; éste tuvo que presentarse innumerables veces en el atril de la dirección, donde fue aclamado frenéticamente. Esto y mucho más merece quien siempre está dispuesto a luchar en servicio del arte. –Por su parte la Sociedad de Conciertos, de Madrid, ejecutando la *Consagración de Parsifal*, adquiere una importancia que jamás

²⁶⁴ El 13 de marzo de 1883 –un mes después del fallecimiento de Wagner– 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 que son: *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 Gargioli. Si son correctos estos datos, la interpretación de *La Consagración del Graal* el 1 de marzo de 1891 en Madrid sería la primera realizada fuera de Baviera. Véase Petrocchi, Giorgio: “La lettura antidecadente 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, p. 216.

²⁶⁵ *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 25.

²⁶⁶ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 43.

ha tenido, y se coloca al nivel de las mejores orquestas del mundo”²⁶⁷. El gran éxito del ensayo, la propaganda publicada en los periódicos de Madrid, etc, hacen que todas las localidades estén vendidas el mismo sábado. Así relata Peña y Goñi el ambiente previo al estreno en Madrid de la *Consagración del Graal*:

“El solo anuncio de la obra produjo entre los aficionados el efecto que puede imaginarse. Un fragmento célebre ya en la historia del arte, y en cuya ejecución tomaban parte, además de la orquesta, una banda de trombas y trombones, las cuatro famosas campanas *do-sol-la-mi*, y un coro compuesto de cincuenta niños y ochenta coristas de ambos sexos, era sobrado aliciente para soliviantar los ánimos y llevar extraordinaria concurrencia al Teatro Real.

Mancinelli, con muy buen acuerdo, invitó al ensayo general a la prensa y a varios maestros y aficionados, lo cual quiere decir que en la tarde del ensayo, el viernes 27 de febrero, acudió al acto numerosa concurrencia.

El éxito del ensayo fue tal, que aquel selecto público prorrumpió, al terminarse la obra, en aclamaciones a Mancinelli, uniéndose a aquella manifestación los profesores de la orquesta y los coros todos, que en pie y poseídos del mayor entusiasmo, vitorearon al insigne director.

Al día siguiente, víspera del concierto, el teatro estaba todo vendido. Los esfuerzos de la Sociedad, que tan admirablemente secunda a Mancinelli, comenzaban a tener digna recompensa”²⁶⁸.

El domingo 1 de marzo la Sociedad de Conciertos celebra el **octavo de la serie** en el Teatro Real, donde Mancinelli dirige *El fuego encantado*²⁶⁹ y el Preludio y el final del acto primero de *Parsifal*, escena conocida como *Consagración del Graal*²⁷⁰ que describe así *La España Artística*: “Comienza el final del primer acto con los cambios de decoración a la vista del público, que llevan a Gurnemancio y *Parsifal* al palacio de Montsalvat donde van a celebrarse las ceremonias de culto del San Graal que quedan indicadas anteriormente. –Paul Lindau se expresa al hablar de este fragmento en los siguientes términos: «El ágapa pertenece en mi concepto, desde el punto de vista musical y escénico, a las creaciones más sublimes y más sorprendentes de Wagner. –El conjunto es verdaderamente mágico; resulta de la unión de los coros: el de hombres en la sala; el de contraltos y mezzosopranos sostenidos por algunos tenores en medio y arriba de la cúpula, las voces infantiles con su timbre un poco crudo y característico.

²⁶⁷ F. Bleu: “Madrid Musical. El *Parsifal* de Ricardo Wagner”. *El Heraldo de Madrid*, 28-II-1891.

²⁶⁸ *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 26.

²⁶⁹ *La Valkiria*, (Final) Acto III, escena 3ª.

²⁷⁰ “Segunda parte: 2º *Parsifal*, Wagner. –I. Preludio. –II *La consagración del Graal* (final del acto primero, con orquesta, banda de trombas y trombones, campanas y coros de cincuenta niños y ochenta coristas de ambos sexos. Tercera parte: *La Valkiria* (escena final). *El fuego encantado* de Wagner”. “Notas de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 27-II-1891.

–La melodía ¡Bienaventurados por la fe, bienaventurados por el amor! que comienza en los bajos y termina en las regiones del tenor, produce el efecto más admirable, pasa en seguida a los tenores que la transmiten a los contraltos y termina en las sopranos que la dejan extinguirse suavemente en la región más elevada. –Wagner ha realizado aquí por la expresión musical, de una manera tan sublime como sólo es dado hacerlo al genio humano, lo que Goethe ha representado en el final de la segunda parte de Fausto, en la purificación del doctor Marianus y la ascensión de su alma a las células más altas y puras, maravillosa ascensión a las esferas donde la luz del nuevo día no deslumbra ya al elegido del Señor». –Malberbe y Soubies dicen: –«Llegamos a la escena capital con que termina el primer acto, uno de los más hermosos episodios, no solamente de *Parsifal*, sino de la obra entera de Wagner, nos referimos a la entrada de *Parsifal* y Gurnemancio en el palacio de Montsalvat a la ceremonia religiosa del Graal. –Nada igual, en efecto a la brillantez de la *fanfare* inicial a la cual se une un toque obstinado de campanas; la marcha de los caballeros tienen un movimiento majestuosos y noble. ¡Y que decir –después de los cantos de los jóvenes y de los niños, de sonoridad tan suave y amplia– de la exaltación mística de Amfortas y del coro religioso final, incomparable cántico de amor y de éxtasis! –El espectador más indiferente se sentirá conmovido al escuchar aquella música tan serena, tan elevada, tan magistral, que realza aún una instrumentación maravillosa y da idea de aquel mundo sobrenatural descrito por Fenelón»²⁷¹.

El domingo, el Teatro Real está totalmente lleno, predominando la clase burguesa, casi sin presencia de la nobleza, a excepción de la Reina y la Infanta. Detrás de la orquesta, en un pequeño anfiteatro dispuesto para la ocasión, se colocan la banda de trombas y trombones en la parte más alta a la derecha del espectador; a la izquierda, el coro de hombres, más abajo el de mujeres, y en el centro el de niños. A petición del público, Mancinelli repite el prelude de *Parsifal* y el fragmento de *La Valkiria*; en la *Consagración del Graal* Mancinelli dirige una plantilla compuesta por los profesores de la Sociedad de Conciertos reforzados con contrafagot, cuatro timbales y campanas²⁷², una banda de trombas y trombones, un coro mixto de ochenta voces y un coro de cincuenta niños alumnos de la Escuela de Música y Declamación, en una interpretación que dura 35 minutos. Jamás –dice Borrell– “he presenciado ovación semejante que la

²⁷¹ “Noticias de *Parsifal*”. *La España Artística*, IV, 132, 1-III-1891, p. 3.

²⁷² De timbales se encargan los maestros de coros Mateos y Noli, de las campanas Saco del Valle.

alcanzada esta tarde por Mancinelli dirigiendo las escenas del *Parsifal* de Wagner. El público, loco de entusiasmo ante las maravillas musicales que han pasado por su oído, ha aclamado frenéticamente al gran director y a su magnífica orquesta [...]. El teatro rebosaba gente. Todas, absolutamente todas las localidades se hallaban ocupadas”²⁷³. Dice Peña y Goñi: “Cuando terminó la ejecución de la obra el entusiasmo del público se desbordó de un modo realmente inusitado [...]. Y en medio de aquella atmósfera caliginosa, en medio de aquella enorme distensión de nervios, de aquel desahogo conmovedor e imponente, no hubo que lamentar la más pequeña protesta, la más leve señal de desaprobación. El éxito del fragmento de *Parsifal* fue completo, inmenso, unánime: la obra de Wagner inundó a la concurrencia como una ola colosal del genio del arte. Sus bellezas se impusieron desde el primer momento, haciendo presa en la sensibilidad, en la sangre del alma, de un modo irresistible. Nunca había librado la *Sociedad de Conciertos de Madrid* batalla tan importante y nunca alcanzó tampoco tan brillante victoria, victoria de gran alcance para el porvenir del arte musical en España”²⁷⁴. En *La Crítica*, Guerra y Alarcón reconoce que la música wagneriana interpretada por Mancinelli “despierta en nuestro público una veneración imposible de describir”:

“Ingrata tarea ha sido hasta hoy la del crítico que se dedica al examen de las sesiones artísticas de la Sociedad de Conciertos en esta REVISTA. Por rara casualidad le ha deparado la fortuna el placer de aplaudir a los intérpretes de las obras más preciada de los grandes compositores. Fuerza ha sido que un día y otro día descargara sus censuras sobre los que con tanta precipitación como falta de respeto han interpretado obras dignas de más concienzudo estudio y de mayor veneración; [...]

Triste es decirlo, pero necesario. La ejecución de la *Octava Sinfonía*, en *fa*, de Beethoven, es el nuevo pecado cometido por el maestro Mancinelli. ¡Pobre Beethoven! –decía un espectador del paraíso al terminar aquella hermosa obra musical y -¡pobre Beethoven! Repetimos nosotros.

Muy meritorio, muy digno de loa y de aplauso es el darnos a conocer las obras como el *Parsifal*, de Wagner; pero más sería erigir, con la perfecta interpretación de las nueve sinfonía de Beethoven, el imperecedero monumento musical que hubiera podido consignar en su historia la Sociedad de Conciertos. [...]

Parsifal impidió tal vez que se la dedicase el tiempo que para ensayarla bien era preciso.

Y después de haber consignado con toda ligereza lo digno de censura, vamos a ocuparnos de la parte agradable del concierto, pues como dijo el poeta

...tomar antes lo amargo
si sabe mal sienta bien.

²⁷³ F. B.: “Noticias de espectáculos. Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 1-III-1891.

²⁷⁴ *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 36.

Colocándose en el punto de vista sereno e imparcial que siempre informa nuestros escritos, no es posible desconocer el servicio que ha prestado la Sociedad de Conciertos a los aficionados madrileños, dándoles a conocer el final de *Parsifal*.

La segunda parte del concierto comenzó con el preludio de la obra. Los espectadores se acomodaron en sus asientos. Unos tosieron; otros impusieron silencio y todo quedó en una calma profunda. La música wagneriana despierta en nuestro público una veneración imposible de describir. El preludio de *Parsifal* tiene tal grandeza y sublimidad, que se impone desde luego.

Las obras de Wagner tienen algo de las pinturas del Greco, que a vueltas de alguna idea extraña, dejan entrever siempre los rasgos característicos del arte y del genio. El preludio de *Parsifal* constituye una de las mejores páginas de la obra del coloso de Leipzig.

La orquesta tuvo que repetirlo en medio de un huracán de aplausos, testimonio evidente de la admiración que en todos los ánimos despertaba.

Siguió al preludio el final del acto primero de *Parsifal*, que lleva por título *La Consagración del Graal*, obra que llevó admiración profunda a todos los ánimos y religioso respeto a la conciencia de los amateurs.

La Consagración lleva impreso el sello de grandeza y severidad que caracteriza a las obras de Wagner; en ella resalta la mucha ciencia que posee, y en ella, por fin, se ve marcada la garra del león como de Beethoven se ha dicho. Resplandece en todo el final del primer acto de *Parsifal*, una poesía tan sublime, un misticismo tan grandioso, que aún en las demás obras del coloso de Leipzig es difícil encontrar bellezas que igualen a las contenidas en esta hermosísima página de música.

No hemos de negarlo. La audición de la obra colosal de Wagner, esa concepción prodigiosa, en que, según la expresión de un crítico, es todo admirable, inaudito, incomparablemente bello, nos causó el pasmo y el asombro que embarga al ánimo absorto y embebido en la contemplación de lo sublime.

Imposible nos es por otra parte abarcar en el estrecho espacio que las necesidades de nuestra publicación nos consiente, las proporciones de una obra que es por sus efectos maravillosos y por la alteza de sus inspiraciones, una de las páginas más hermosas del compositor inmortal que enriqueció los tesoros del arte músico con las portentosas creaciones de su genio soberano.

La ejecución ha sido esmeradísima. La orquesta y los coros, dirigidos por el maestro Mancinelli, han tocado y cantado con gran precisión.

La tercera parte del programa, componiéndose de números ya ejecutados en otros conciertos, eran éstos, la escena final de *La Valkiria*, de Wagner, y el Scherzo y Marcha de las Bodas, de Mendelssohn. Fueron repetidos *La Valkiria* y el Scherzo. Con la marcha de la Bodas terminó el concierto, dejando satisfecha la curiosidad, calmada la impaciencia y contentos a los espectadores²⁷⁵.

Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid*:

“Aunque agotara todas las palabras encomiásticas del diccionario, no podría dar una idea exacta del admirable concierto celebrado ayer en el teatro de la Ópera. La impresión general que produjo, sólo puede traducirse en estas cuartillas diciendo que es la fiesta musical más interesante y más hermosa que Madrid ha presenciado. Nada mejor puede ofrecerse al público, ni en elección de música, ni en interpretación de la misma.

Tres compositores tan solo figuraron en el programa; ¡pero que firmas las tres! Wagner, Beethoven y Mendelssohn; es decir, los tres astros de mayor magnitud en

²⁷⁵ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos”. *La Crítica*, II, 19, 5-III-1891, pp. 57-8.

el cielo esplendoroso de la música instrumental y de la música dramática, los representantes del modernismo, los revolucionarios del arte, los autores inmortales de *Parsifal*, de la *Novena Sinfonía* y de los intermedios del *Sueño de una noche de verano*; en una palabra, el resumen total de la labor artística de este siglo.

La fecha de ayer quedará indeleble en la memoria de los aficionados de Madrid, como recuerdo de aquellas tres horas indefinibles encantos pasadas en el Teatro Real.

A no haberlo presenciado, es imposible darse cuenta del éxito que alcanzaron los fragmentos del *Parsifal*. Como dice Echegaray en su última producción, desde el escenario partía un hilo eléctrico que, subdividiéndose infinitamente, iba a herir en el corazón y en el cerebro de cada uno de los espectadores. Y como la acumulación de electricidad estática es tan grande en *Parsifal*, la sacudida fue también gigantesca. Ayer lo dije y hoy vuelvo a repetirlo sin temor de ser desmentido por nadie; jamás he presenciado en el regio coliseo una explosión de entusiasmo tan delirante y tan espontánea. Terminado el preludio, una salva de aplausos nutridísima y persistente, obligó a repetirlo. En la escena de la Consagración, en cada frase del coro, el público, verdaderamente hipnotizado ante aquellas hermosuras, prorrumpía en bravos entusiastas. Al final pudo dar rienda suelta al deseo de expresar lo que sentía. Los espectadores todos, puestos en pie, palmoteaban hasta romperse las manos; aclamaban a Mancinelli y a la orquesta; se deshacían materialmente en demostraciones de admiración para el autor y de admiración y de agradecimiento para el intérprete.

Verdad es que la ejecución de ayer, corresponde y está a la altura de la obra. Y con esto queda dicho todo. Aquello, más que interpretar a Wagner, fue bordar con mano primorosa sus melodías, poner de relieve todos sus efectos armónicos, matizar asombrosamente las medias tintas del coro y de la orquesta, perseguir con artístico afán y exquisito buen gusto hasta las más pequeñas ocasiones de agigantar los detalles de la partitura.

El tema inicial y fundamental de la obra, el de *La consagración*, fue expuesto por Mancinelli de un modo admirable. Pudiera bastar este detalle para colocarlo entre los primeros músicos de Europa y asignarle sin discusión el puesto de honor entre los directores de orquesta que han pasado por nuestro Teatro Real y por nuestras Sociedades de Conciertos.

Como Levi en Bayreuth, el insigne y desde ayer incomparable Mancinelli, convierte el *compasillo* de este tema en uno de 8/8 indicando dos tiempos *moderatos* del valor de una corchea por cada negra de 4/4. Esto da a la frase una magnífica amplitud y una progresión hermosísima, desde el piano inicial hasta el *sol* del segundo compás; nota culminante de la melodía. El *diminuendo* resulta también, por el mismo motivo, con un carácter más lánguido y doloroso. Conseguido este efecto en los violines y en la madera, al ser tratado el motivo por las voces, centuplica su fuerza mística y llega al máximo de expresión. Esto jamás puede ocurrírsele a un director vulgar y rutinario, por muy sabio que sea. Estas exquisiteces –valga la palabra– de interpretación, están reservadas para los que no se contentan con sólo leer la música y necesitan que su corazón sienta lo que su cerebro comprende.

Mucho esperaba yo en la ejecución de los fragmentos del *Parsifal*; pero a decir verdad, nunca creí que esa ejecución igualara a la de Bayreuth, dirigida, como he dicho por Hermann Levi. Con placer inmenso hago público mi error, afirmando, según mi leal saber y entender, que el preludio, entreacto y escena de la consagración de *Parsifal*, no pueden tener interpretación más acabada y perfecta que la que ayer obtuvieron en el concierto del Teatro Real. Cuantos han intervenido en la empresa, merecen los más calurosos elogios; a nadie puede exigírsele más de lo que ha hecho.

Los coros de hombres, mujeres y niños, admirables de colorido y afinación; el maestro Almiñana, que los ha ensayado, merece una mención especial por el talento que ha demostrado y por el entusiasmo con que ha llevado a cabo su misión.

Admirable también la banda en todos los pasajes que le estaban encomendados y que aunque son de gran lucimiento, presentan muchas dificultades.

Ni una palabra a los individuos que componen la orquesta. Me atengo a lo que decía en el final de mi anterior artículo: los que ejecutan el *Parsifal*, como ellos lo han ejecutado, se colocan, como corporación instrumental, a la cabeza de los primeros del mundo. Su porvenir será brillante y glorioso.

Un aplauso al inteligente artista, Saco del Valle²⁷⁶, que estaba encargado de las campanas, cumplió su difícil cometido perfectamente, a pesar de habersele roto la cuerda de un badajo al dar las primeras notas, incidente que hubiera causado el atolondramiento natural de un artista menos experimentado que el señor Saco.

Todos estos elementos heterogéneos formaron un conjunto grandioso e imponente, merced a la batuta de Mancinelli, movida a impulsos de su suprema maestría y de su inmenso amor por el arte. Cuanto de él dijera aquí, podría tomarse por una colección de frases hechas, de las imprescindibles en estos casos. Me contentaré con gritarle: ¡Bravo, maestro! Y en este bravo, que cada lector ponga lo más admirativo, lo más entusiasta, lo más ponderativo que se le ocurra. [...]

De la tercera parte repitióse asimismo el magnífico final de *La Valkyria* y el scherzo del *Sueño* de Mendelssohn, primorosamente interpretados. [...]

Con las frases sueltas que al vuelo cogí en los pasillos y en la puerta, cuando la gente salía del teatro, podrían escribirse muchos artículos de crítica musical. El público estaba entusiasmado, y lo demostraba en todos los tonos. Muchos prometían solemnemente asistir este verano a las representaciones de *Parsifal*, *Tristán* y *Tannhäuser*, que han de darse en Bayreuth.

—Después de esto —decía uno— ya sabe la empresa de este teatro como pueden ganarse honra y dinero; el público pide a gritos el repertorio de Wagner, *Lucia* y *Crispino*, *Linda* y *Gioconda*, nos asfixian y empalagan.

—Hay que desengañarse —exclamaba otro con entusiasmo— Wagner es Dios en todas partes, y Mancinelli su profeta en Madrid.

Para el próximo domingo se anuncia la *Novena Sinfonía con coros*, de Beethoven, y la segunda audición de *Parsifal*. [...]

Cuanto Madrid encierra de notable en la literatura y en las artes, estaba ayer tarde en el Teatro Real. La expectación producida por el anuncio de la obra, sólo es comparable al éxito que obtuvo; a las diez de la mañana no había ya ni un solo billete en el despacho.

Por la noche, la escena de *Parsifal* fue el tema obligado de conversación entre las personas de buen gusto²⁷⁷.

El mismo día, 1 de marzo, Goula dirige la obertura de *Rienzi* en el sexto concierto de la Unión Artístico Musical celebrado en el Príncipe Alfonso²⁷⁸. Dice Von Krieg: “La

²⁷⁶ Arturo Saco del Valle, hijo del editor musical Carlos Saco del Valle. Arturo estudia piano en el Conservatorio de Madrid con Mendizábal, armonía con Cantó y composición con Arrieta, obteniendo primer premio en las tres especialidades. Después completa sus estudios musicales con Ruperto Chapí y Luigi Mancinelli, siendo uno de los wagnerianos más importantes en las dos primeras décadas del siglo XX en Madrid. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 47, 22-XII-1893, p. 384.

²⁷⁷ F. Bleu: “Madrid Musical. Una solemnidad artística”. *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1891.

²⁷⁸ “Tercera parte. 1º Obertura *Rienzi*, Wagner”. “Noticias de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Heraldo*, 27-II-1891.

grandiosa obertura de la ópera *Rienzi*, de Wagner, mereció también los ruidosísimos aplausos tributados por el público a aquella ejecución musical, en que los diversos sonidos de la orquesta formaban un todo armónico, notable por la delicadeza en los matices, por la precisión en los pasajes de agilidad, por la expresión, en fin que los profesores prestaban a la robusta y majestuosa sonoridad de la hermosa obertura del maestro de Leipzig. –Mereció los honores de la repetición por la admirable manera con que fue dirigida por el maestro Goula”²⁷⁹. Goula no dirige ninguna partitura de Wagner en los conciertos séptimo (20 de marzo)²⁸⁰, octavo y noveno de la serie, aunque en este último (29 de marzo) estrena en Madrid *Los Gnomos de la Alhambra* de Ramón Noguera Bahamonde, poema sinfónico en tres tiempos estrenado por Bretón en Granada²⁸¹ en 1890 y que figura en la segunda parte del programa²⁸². A raíz de las audiciones de *Los Gnomos de la Alhambra* de Chapí en la temporada de la Sociedad de Conciertos, el público de Madrid conoce los hechos que rodean al concurso organizado en 1889 para festejar la coronación de Zorrilla, en el que Noguera forma parte del jurado calificador y en el que la partitura del alicantino queda sin premio. La partitura de Noguera es mal recibida por el público y *Los Gnomos de la Alhambra* son considerados por la prensa de Madrid como “obra del aficionado señor Noguera. –Verdaderamente se necesita extraordinario atrevimiento para haber opuesto esta obra, producto de un pigmeo musical, frente a la grandiosa producción, que con el mismo título, escribió el eminente maestro D. Ruperto Chapí, y que tan brillante éxito ha obtenido cuantas veces ha sido ejecutada este año en el Teatro Real”²⁸³.

Quizá el éxito mayor de Mancinelli esta temporada se logra en la **novena sesión**, primer concierto vocal instrumental celebrado el 8 de marzo de 1891, pues en él se ofrece la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *Los murmullos de la Selva* de Siegfried y *La Consagración del Graal* de Parsifal, partitura que acaba de obtener un éxito total en el concierto anterior. Dice Borrell: “La fecha de hoy quedará para siempre grabada en la memoria de los buenos aficionados de Madrid: el concierto de esta tarde ha resultado hermosísimo, y el entusiasmo del público no ha conocido límites al ejecutarse de un

²⁷⁹ Von Krieg: “La Unión Artístico-Musical”. *La Crítica*, II, 19, 5-III-1891, p. 58.

²⁸⁰ Rondín: “Noticias de espectáculos. Concierto en el Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1891.

²⁸¹ “Los Gnomos de la Alhambra”. *El Heraldo de Madrid*, 28-III-1891.

²⁸² “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 28-III-1891.

²⁸³ “Teatro del Príncipe Alfonso”. *El Heraldo*, 28-III-1891.

modo asombroso la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el *Parsifal* de Wagner. –El teatro estaba lleno de bote, en bote”²⁸⁴. Dice Peña y Goñi: “El día 8 de marzo de 1891 es fecha gloriosa para Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos, que gloria, y no poca, corresponde a los artistas capaces de ejecutar en un concierto la obertura de *la gruta de fingal*, de Mendelssohn, *Los murmullos de la selva del Sigfrido*, de Wagner, la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el final del acto primero de *Parsifal*. –Ése era el programa del noveno concierto, programa que alborotó materialmente a todo Madrid e hizo que las localidades del regio coliseo se vendieran tres días antes de verificarse aquella solemnidad, de la cual conservarán los aficionados indeleble recuerdo. –Desde el principio hasta el fin del concierto reinó en el Teatro Real insólito entusiasmo; las ovaciones se sucedieron unas a otras casi sin interrupción. Repitióse la escena del Sigfrido [...]. El final del acto primero de *Parsifal*, de Wagner, fue acogido en la segunda audición con el mismo frenético entusiasmo con que había sido recibido en el precedente concierto, y valió de nuevo a Mancinelli y todo su admirable ejército de profesores y coristas ruidosa y prolongada ovación”²⁸⁵. Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid*:

“El lunes pasado terminaba mi artículo preguntando: «¿Puede darse un concierto mejor que el de ayer?». Y contestaron mis lectores: «Sí; el del domingo próximo». Han acertado completamente.

Anuncióse el noveno concierto, y el público se apresuró de tal manera para tomar billetes, que el sábado a mediodía; éstas se cotizaron después a precios fabulosos; una butaca costaba cinco duros y un paraíso seis pesetas. Mucho tiempo hacía que en Madrid no se daba un espectáculo teatral esperado con tanta ansiedad y del que fuera tan difícil lograr un billete para presenciarlo.

Basta lo dicho para formarse una idea de la importancia artística que el concierto tenía para los aficionados y hasta para los profanos. Excusado es añadir también que el regio coliseo presentaba un aspecto deslumbrador, digno de las grandes solemnidades. Mi amigo y compañero *don Giovanni* hubiera podido llenar muchas columnas de su *Alto copete* con sólo citar los nombres de las personas conocidas que ocupaban los palcos y butacas.

La *Novena Sinfonía con coros*, es indudablemente la creación maestra, el indiscutible *chéf d’oeuvre*, de Beethoven [...].

Wagner con ser el músico que más la ha admirado, tampoco la analiza, limitándose a decir de ella: «En la *Novena Sinfonía*, la música adquiere la importancia de un arte universal». Es el Evangelio del arte futuro [...]

La *Novena Sinfonía* es la verdadera pesadilla de los directores de orquesta. El que logra interpretarla con la suficiente claridad y colorido, bien puede llamarse

²⁸⁴ F. B.: “Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 8-III-1891.

²⁸⁵ *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 36-7.

artista, y artista insigne. En la música instrumental y vocal no existe una página que contenga más dificultades de ejecución.

Si mi memoria no me es infiel, en Madrid se han dado tres audiciones de esta obra. Dos dirigidas por el sabio maestro D. Mariano Vázquez, y una, la última, por el Sr. Bretón. Brillantes y correctas las dos primeras; en cuanto concierne a la dirección y a la parte instrumental; desdichadísima la tercera, hasta el extremo de convertir la obra en un caos indescifrable y monótono.

El músico que acomete la empresa de dirigirla, debe ser, más que director de orquesta, un profesor erudito, un devoto del arte; un crítico analizador, que investigue, que separe para estudiarlas una a una, sus melodías, sus trabajos armónicos y sus menores indicaciones de ritmo. Conseguido esto, ha de buscar después el acento justo, el matiz, ese matiz tan inseparable de la música como del lenguaje. En esto, la fuerza de una frase o sea su verdadero carácter, depende de la acentuación aumentada o atenuada de los sílabas o palabras, según la lógica de la idea expresada. Lo mismo acontece en la música; los grados de acentuación con que el ejecutante –el ejecutante aquí es el director de orquesta– puede acompañar la emisión de un sentido, son, por su empleo legítimo, el principal elemento de la expresión artística.

Desgraciadamente la notación musical no conoce más que un número limitado de signos gráficos, insuficiente para marcar de un modo preciso los diversos acentos o matices. Y aún los que posee dan lugar frecuentemente a diversidad de interpretaciones, de tal manera que algunos músicos –Wagner entre ellos– llegaron a desear que volvieran los tiempos de Bach, en los que no se conocían signos de acentuación ni indicaciones de movimiento. Bach, pensaba, sin duda, que el que no comprendía sus temas poco podía adelantar con la simple ayuda de un *molto legato* o de un *poco ritardando*.

Preparando Mancinelli el preludeo del *Tristán* –que dirigía por primera vez– para un concierto de Bolonia, hubo de escribir a Wagner pidiéndole indicaciones metronómica sobre el preludeo.

Contestación del maestro: «No puede darle las indicaciones que me pide. Le he visto dirigir en Roma mi *Lohengrin*, y eso me basta; coja usted la partitura del preludeo de *Tristán e Isolda*, sienta usted lo que allí digo, y todo irá perfectamente». [...]

Por mi parte, conozco a casi todos los grande directores europeos, y declaro francamente que teniendo en Madrid a Mancinelli no debemos envidiar a ninguna capital del mundo. En parte alguna se oyen mejores conciertos que los que hemos tenido la fortuna de presenciar este año en el Teatro Real.

Volvió a ejecutarse la *Consagración de Parsifal* y volvió el público a entusiasmarse ante las maravillas de la música wagneriana. Las melodías del Graal penetraron hasta el corazón de cada uno de los asistentes al concierto, produciendo emociones desconocidas que se convirtieron en aplausos y bravos.

Y como si esta obra y la de Beethoven no hubieran sido bastantes para componer el programa, Mancinelli formó con *La gruta de fingal* y *Los Murmullos de la selva*, del *Siegfried*, una hermosísima primera parte que sirvió de exquisito aperitivo para preparar las emociones fuertes que nos esperaban después.

En suma: el noveno concierto, por el programa y por la ejecución, fue una verdadera maravilla y un portento de arte, de entusiasmo y de buen gusto.

El domingo próximo oiremos a Sarasate, el Beethoven de los violinistas. Esto más tenemos que agradecer a Mancinelli, el Wagner de los directores de orquesta²⁸⁶.

²⁸⁶ F. Bleu: “Madrid Musical. Noveno Concierto Mancinelli”. *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1891.

Para los otros tres conciertos de la temporada la Sociedad de Conciertos cuenta con la colaboración de Sarasate, recuperado para la Sociedad tras la marcha de Bretón. Sarasate vuelve a conseguir un gran éxito en esta campaña, que según Peña y Goñi es “la más brillante, la más aplaudida, la más hermosa, completa y feliz de cuantas ha hecho en la corte de España el celeberrimo artista”²⁸⁷.

En el **décimo concierto**, el domingo 15 de marzo, Mancinelli dirige un fragmento de *Tristán e Isolda* y el jueves 19 de marzo, **sesión decimoprimer**a, Mancinelli dirige el preludio de *Tristán e Isolda* (tercera partitura del programa, abre la tercera parte) y la *Marcha Imperial* (5 obra, cierra el concierto)²⁸⁸. El mismo día de San José, el pianista Leo de Silka da un concierto de carácter íntimo en el Palacio Real en el que interpreta ante la reina, la infanta Isabel y la alta servidumbre, obras de Beethoven, Haydn, Weber, Wagner, Liszt, Rubinstein y otros compositores. Leo de Silka –dice *El Heraldo*– “escuchó de los augustos labios de S. M. muchos y merecidos elogios”²⁸⁹. Sobre la sesión de la Sociedad de Conciertos dice Borrell:

“Pablo Sarasate hizo su segunda presentación, ejecutando el concierto de Beethoven, una de las obras más grandes y más difíciles que se han escrito para violín[...]. La ovación fue inmensa y las llamadas al proscenio interminables.

También alcanzó un éxito inmenso el preludio de *Tristán e Isolda*, que, como ya dije el otro día, fue silbado en los conciertos del Circo de Rivas, de la temporada anterior. El público, no contento con aplaudir entusiasmado, pidió la repetición de esta página colosal, digna, por todos conceptos, del genio de Wagner. Verdad es que la interpretación que supieron darle Mancinelli y la orquesta fue también *hors ligne* y como corresponde a los artistas que conocen a fondo la obra y la sienten con entusiasmo.

Como final oímos la *Kaiser marsch*, también de Wagner.

Para el concierto del próximo domingo, último de la serie, la Sociedad ha formado un programa hermosísimo de despedida, brillante coronación de esta temporada memorable.

En la primera parte, dedicada a Wagner, el héroe indiscutible de estos doce conciertos, figuran la Obertura de *Los maestros cantores*, la *Encantación del fuego* de *La Valkiria* y *los Murmullos de la selva* de *Siegfried*²⁹⁰.

La temporada de la Sociedad de Conciertos concluye con el **concierto decimosegundo** de la serie, celebrado el domingo 22 de marzo en el Teatro Real a las

²⁸⁷Peña y Goñi, A.: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Revista contemporánea*, t. LXXIII, 15-IV-1891, p. 45. También en “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid por Antonio Peña y Goñi”. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 38.

²⁸⁸“Noticias de espectáculos”. *El Heraldo*, 18-III-1891.

²⁸⁹“Sección palatina”. *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1891.

²⁹⁰F. Bleu: “Madrid Musical. Undécimo Concierto Mancinelli”. *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1891.

dos y media de la tarde y donde Mancinelli dedica toda la primera parte a partituras de Wagner, figurando por este orden el prelude de *Los maestros cantores*, *El fuego encantado* (escena final de *La Valkiria*) y *Los murmullos de la selva* (acto segundo de Siegfried)²⁹¹. Dice Borrell:

“La brillantísima campaña llevada a cabo por la Sociedad de Conciertos de Madrid, ha tenido digno remate con la duodécima sesión, verificada ayer tarde en el Teatro Real, ante un público escogidísimo que llenaba por completo todas las localidades. La primera parte se dedicó por completo a Wagner, que, como dije el otro día, ha sido el verdadero héroe de la temporada y el compositor más aplaudido durante los doce conciertos. En el segundo, estrenóse la Obertura de *Los maestros cantores*, que fue repetida con alguna protesta: ayer produjo una impresión excelente y se aplaudió y se repitió entre unánime aplausos, sin que se oyese la menor señal de desagrado. Esto quiere decir que a la tercera audición, esta maravilla musical se ha impuesto en absoluto, y que la Sociedad de Conciertos ha de colocarla entre las obras que se ejecutan todos los años. Igual o mayor éxito todavía, alcanzaron el final de *La Valkiria* y los *Murmullos de la selva* del *Siegfried*, que Mancinelli tuvo que repetir desde la primera a la última nota.

La ejecución irreprochable, maravillosa de esta primera parte, fue recompensada con atronadores aplausos.

En el intermedio, la temperatura artística del teatro marcó muchos grados sobre cero; el público no sabía cómo expresar su entusiasmo por el gran músico alemán y por su insigne intérprete e inflexible propagandista, Luis Mancinelli.

A mis oídos llegó una frase que merece ser conocida. Un laureado pintor, tan célebre por sus hermosos paisajes como por sus renombrados cocineros, decía en un corrillo de artistas: «Desde que he oído *Los murmullos de la selva*, siento mejor la naturaleza y pinto con más facilidad». [...]

He de ocuparme muy pronto de la influencia que en el desarrollo de la afición a la verdadera música han tenido estos conciertos, y de los horizontes que han abierto en el futuro repertorio de nuestro teatro de ópera y de nuestras sociedades instrumentales. Por hoy, baste decir que la ovación tributada a Mancinelli fue colosal. Bien satisfecho puede quedar de nuestro público. Los trabajos, los desvelos, el entusiasmo artístico del gran director, han sido recompensados de la única manera que el público puede recompensarlos, esto es, llenando el teatro todas las tardes y recibiendo con una ovación cada uno de los números ejecutados”²⁹².

El mismo domingo 22 de marzo por la noche, Mancinelli sale en el expreso del Norte con dirección a Londres, donde tiene contratada la temporada de primavera del Covent-Garden, en la que figuran *Orfeo*, *Romeo* de Gounod, *Lohengrin*, *Los maestros cantores* y *Siegfried*, tercera parte de la *Teatrolagía* estrenada por Mancinelli en la capital inglesa. A la estación van a despedirlo varios compositores, infinidad de amigos particulares y todos los profesores que componen la Sociedad de Conciertos. Al partir, Mancinelli es saludado con aplausos y vivas, como si se tratara de un jefe político al

²⁹¹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 21-III-1891.

²⁹² F. Bleu: “Madrid Musical. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 23-III-1891.

emprender un viaje de propaganda electoral. “El que se marchaba –dice Borrell– y los que le despedían, cada uno en la medida de sus fuerzas, pero todos con el mismo entusiasmo, acaban de librar una batalla en pro del arte musical contra la rutina y el tradicionalismo, consiguiendo una victoria señaladísima, cuyos resultados no se harán esperar”²⁹³.

Como resumen de la primera temporada de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos, indicamos que la elección del Teatro Real descartando el Príncipe Alfonso, sirve para dar a los conciertos un aire de solemnidad y de calidad artística desconocidos hasta entonces en Madrid. La composición de los programas muestra que el número de compositores interpretados por concierto es sensiblemente menor, mostrando cada una de las partes mayor coherencia que en etapas anteriores. Las *Sinfonías* de Beethoven, hasta entonces no abordadas nunca como ciclo, y las obras de Wagner son el eje principal de esta primera campaña germanizante del gusto musical madrileño. Si en el primer concierto algún pasaje de Wagner es protestado por el público, en el último concierto de la serie, las tres obras que se interpretan son repetidas, sin oposición por parte de ningún sector del público, por lo que podemos afirmar que gracias a Mancinelli, el wagnerismo se impone en Madrid en 1891, o mejor dicho, pone de moda los fragmentos sinfónicos de la última etapa compositiva de Wagner, esto es, fragmentos de *Los maestros cantores*, *El Anillo del Nibelungo*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*. En palabras de Peña y Goñi “él mérito de Mancinelli ha estado ahí, ha estado en preparar, por medio de los conciertos, el advenimiento de Wagner en el teatro, el advenimiento del verdadero Wagner, se entiende, del Wagner que empieza después del *Lohengrin*. –Ésta es realmente la obra del porvenir en el teatro, ayudada poderosamente por la obra del presente en los conciertos, y de haberla adelantado cabrá la gloria a Luis Mancinelli y a la *Sociedad de Conciertos de Madrid*”²⁹⁴. Mancinelli integra, además, el elemento coral para las obras de Wagner y Beethoven y, en este sentido, recupera una tradición de la orquesta madrileña en las etapas de Barbieri y Vázquez. Además, la presencia de Sarasate sirve para deshacer el malentendido entre la Sociedad y Sarasate producido en 1887. Así pues, creemos que la temporada de 1891 es uno de los momentos de máximo apogeo de la Sociedad de Conciertos de Madrid en lo que se

²⁹³ F. Bleu.: “Madrid Musical. El concierto de ayer”. *El Heraldo*, 23-III-1891.

²⁹⁴ *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid por Antonio Peña y Goñi*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p. 46.

refiere a su calidad interpretativa. Éste es el artículo resumen realizado por Félix Borrell sobre la temporada de los “Conciertos Mancinelli” publicado el 14 de abril de 1891:

“Los doce conciertos celebrados desde enero a marzo de este año en el Teatro Real, constituyen la primera empresa seria realizada en España en pro del arte de la música y en beneficio de sus devotos. Antes de comenzar la temporada, enterado de que Arrieta y Mancinelli debían dirigirla, y puesto al corriente del repertorio que preparaban, profeticé, desde estas mismas columnas, un éxito grande. Los que han asistido a esas memorables sesiones, pueden decir si me he equivocado.

Desde hace veintiséis años, es decir, desde su fundación, la Sociedad de Conciertos de Madrid viene dedicando una buena parte de sus trabajos a los maestros del género sinfónico, a los creadores de la música de concierto. Por este lado, el público madrileño no puede estar quejoso de los diferentes directores que la Sociedad ha tenido; todos, sin excepción, han demostrado un honroso empeño en dar a conocer las más importantes obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn. El íntimo trato que con ellos hemos tenido, ha engendrado la admiración que sus creaciones nos producen, por lo mismo que el penetrar en ellas no puede ser obra de un día.

Pero el aficionado inteligente y erudito de hoy, por un mínimo de cultura y por el legítimo afán de universalizar sus conocimientos, pide algo más, no le satisfacen los conciertos por el sólo aliciente de oír en ellos música ya conocida y estudia por él en el piano de su gabinete; desea ponerse al corriente del movimiento artístico europeo; exige que la formación de los programas y la interpretación estén en razón directa del profundo estudio que particularmente ha hecho y del noble deseo que siente de conocer la buena música moderna.

A decir verdad, en las últimas temporadas el repertorio se descuidó de un modo lamentable; eran siempre de compositores de segunda o tercera fila. Era preciso que la Sociedad cambiase de rumbo, y convencida de la misión que a su cargo corre, imprimiese a sus trabajos un carácter marcado de grandeza, de seriedad y de **modernismo**.

Comenzó a poner en práctica estos propósitos trasladándose desde el Circo del Príncipe Alfonso al Teatro Real, y este fue su primer paso sobre seguro. Por sus condiciones acústicas inmejorables; por su carácter solemne, que no recuerda más espectáculos que los consagrados a la música; por su alejamiento de los grandes paseos –lo cual evita la presencia de gentes que sólo asisten a los conciertos por *matar la tarde*, y que son precisamente las que sisean a Beethoven y aplauden a Bolzoni– el teatro de la Ópera es, sin discusión, el local más conveniente a los intereses artísticos y materiales de la Sociedad de Conciertos. La influencia del medio es decisivo en estos festivales; gran parte de las obras recibidas este año con ensordecedores aplausos en el antiguo Circo de Rivas, no hubieran conseguido igual éxito en los conciertos del Teatro Real.

Resuelta favorablemente la cuestión de local y acordado el interés palpitante que debía darse a la temporada, nada mejor que ejecutar correlativamente las nueve sinfonías de Beethoven, trabajo inmenso y sin precedentes en la historia de todas las asociaciones instrumentales del mundo.

Esto ha servido para condensar admirablemente el genio del músico de Bonn, presentándole de cuerpo entero y asignándole el valor intrínseco e histórico que le correspondía en campaña de tales vuelos.

Las ocho primeras sinfonías han obtenido una interpretación correctísima, particularmente en la *Heroica*, que es una de las más difíciles. En general, la orquesta ha sobresalido por la exactitud de los ritmos beethovenianos y por la

riqueza de detalles y matices melódicos. La *Novena Sinfonía* merece párrafo aparte por su importancia y por la magnificencia de su ejecución. El director y los instrumentistas pusieron en ellos sus cinco sentidos, y dedicándola solamente los imprescindibles ensayos, consiguieron llevar los cuatro tiempos con una perfección casi absoluta, poniendo de relieve el gigantesco pensamiento de esta obra, que es el coronamiento glorioso de la gloriosa vida de Beethoven.

En estos conciertos se ha confirmado para siempre la reputación del maestro Ruperto Chapí, que a fuerza de talento y de trabajo, se ha ganado honrosamente el primer puesto indisputable entre los españoles que escriben música. El triunfo de su soberbio poema *Los gnomos de la Alhambra*, con ser muy grande desde la primera audición, se ha centuplicado desde que el Sr. Goula ha dado a conocer *Los gnomos de la Alhambra* del Sr. Noguera, juez calificador de la obra de Chapí en el celeberrimo jurado del certamen granadino [...]

Hemos hecho conocimiento con dos autores de gran fama, cuya música era completamente nueva para nosotros: Grieg y Tschaiowsky [...]

Pero el verdadero milagro llevado a cabo por Mancinelli en la temporada que terminó el 22 de marzo, lo que nunca podremos agradecerle bastante los que adoramos el arte, es la prodigiosa revelación que de la música de Wagner ha realizado.

El nombre de Ricardo Wagner llena hoy el mundo. Se le discute acaloradamente, como se discutió a Beethoven, y como se ha discutido todo lo grande; pero nadie, ni sus detractores más encarnizados, se atreven a negar importancia a esa figura colosal. Fuera de España, la victoria es ya completa; la crítica científica admite unánimemente la reforma, y con dificultad puede encontrarse una opinión individual que se alce en son de protesta.

En [...] ²⁹⁵ el arte de Wagner ha encontrado [...] ²⁹⁶ donde depositar su semilla estética. La crítica musical le ha servido de verbo y ha educado paulatinamente el entendimiento, los oídos y los corazones. En España no existe la literatura musical, propiamente dicha, y, salvo contadísimas excepciones, los que algo escriben en las revistas de estrenos, suelen hacerlo sin la competencia imprescindible para tratar de estas cuestiones difícilísimas de arte.

Sin ir más lejos, y porque la cosa tiene bastante conexión con la materia que estoy tratando, recordaré algunas afirmaciones concretas de una revista de *El Imparcial*, en la que habla del estreno de *La bella Fanciulla di Perth*. Dice el crítico de *El Imparcial*: «Así como Goula fue años atrás el encargado de darnos a conocer a Wagner, el verdadero y legítimo Wagner, en su obra maestra *Lohengrin*, nos ha dado ahora a conocer a Bizet en su ópera más perfecta e íntima..., etc., etc.» Y pocas líneas más adelante: «Los bailables del segundo acto, conocidos ya, porque en el Teatro Real se introdujeron en la ópera *Carmen*..., etc, etc». Después de hacer estos descubrimientos, el escritor se quedaría tranquilo y satisfecho.

¡Verdadero y legítimo Wagner, el Wagner de *Lohengrin*! ¡*Lohengrin*, su obra maestra! ¡*La bella Fanciulla*, superior a *Carmen* en personalidad y poesía! ¡La danza bohemia del segundo acto introducida en la *Carmen* del Teatro Real! No caben más herejías en menos espacio.

¿Cuántas ópera de Wagner ha oído el crítico de *El Imparcial*, o cuántas de sus partituras ha estudiado? [...]

Y vuelvo a mi asunto. Las obras de Wagner son dramáticas, se han hecho para el teatro, y exigen por lo tanto, una ejecución indivisible. Pero como al mismo tiempo son producto de un genio reformador, y sus elementos de fondo y de forma

²⁹⁵ Documento deteriorado.

²⁹⁶ Documento deteriorado.

constituyen una gran novedad para el que los estudia por vez primera, oyéndolas en el teatro completas hay pocas posibilidades de penetrar en su significación característica.

Para zanjar estas dificultades no hay más que un medio: el concierto; es decir, la audición de fragmentos escogidos que inicia al profano en el carácter del artista y en la manera especial que tiene de construir sus obras. El concierto es la mejor escuela de preparación para el arte wagneriano, preparación lenta, gradual, progresiva, para la que no hacen falta grandes dispendios de voluntad, en el mero hecho de que no puede haber cansancio de audición. Además, el concierto lleva al teatro la ventaja de que deja más campo abierto a las expansiones imaginativas, separando nuestro entendimiento del aspecto convencional que fatalmente rodea al teatro, por muy artística que sea su constitución.

Los propagandistas de Wagner, los heraldos de sus doctrinas, han acudido al concierto antes de intentar su coronación como dramático. Esta ha sido la misión llevada a cabo por Bülow, por Liszt, por Levi y por Mottl en Alemania; por Richter en Austria; por Samuel y por Dupont en Bélgica; por Padeloup, por Colonne y por Lamoureux en Francia.

En España, el propagandista tardaba en presentarse; pero al fin llegó en la persona de Luis Mancinelli, que ya en Italia, su patria, y en Inglaterra había librado grandes batallas, combatiendo siempre a favor de estos ideales.

Mancinelli, como todos los insignes músicos que acabo de citar, posee el refinamiento propio de artista moderno, y ha consagrado la mayor parte de su vida al estudio de la música de Wagner. Y como este estudio formal no puede hacerse sin la consecuencia de descubrir en ella un arte perfecto, en Mancinelli nació lógicamente la admiración por el autor de *Parsifal* y el culto sacratísimo que le profesa, hasta el extremo —como ha dicho muy bien Mariano de Cavia— de que, más que un wagnerista, es un verdadero wagnerólatra.

Descubierta la perfección en el arte de Wagner, ayudado en la empresa por sus aptitudes asombrosas de director y por su inteligencia de maestro, no podía contentarse con interpretaciones vulgares. Era necesario hacer primores y él los ha hecho.

Las ejecuciones wagnerianas del Teatro Real han resultado verdaderas maravilla de precisión, de colorido, de entusiasmo, de inflexible rigidez. En ellas ha aparecido Wagner, el Wagner auténtico, tal cual es; no se echaban de menos las orquestas de Bayreuth y de Munich. He hablado de estas ejecuciones detalladamente y no he de volver sobre mis palabras.

En la elección de obras ha presidido también un criterio que sólo elogios merece, mediante el cual se han puesto de manifiesto los infinitos aspectos del talento de su autor. Las oberturas del *Tannhäuser* y de *Los maestros cantores*, los preludios de *Tristán* y de *Parsifal*, la *Muerte de Isolda*, la *Marcha Imperial*, el final de *La Valkiria*, La escena de *Siegfried* y los fragmentos sinfónicos y corales de *Parsifal*, ofrecen todas un sentido completamente característico y definido, y son, cada una de por sí, el desarrollo integral de una emoción distinta y el modelo acabado de las diferentes maneras de Wagner.

No hay para qué decir, pues está en la conciencia de todos, lo que con la serie de los doce conciertos se ha logrado. Hace poco tiempo Wagner era en Madrid un energúmeno musical, un anarquista del arte, que en vez de extinguirnos a fuerza de dinamita, nos aniquilaba con corcheas y semifusas.

Hoy todo ha cambiado por obra y gracia de Luis Mancinelli y de la Sociedad de Conciertos. Tres meses escasos han bastado para que se efectuara esta transformación saludable que en otros países ha costado años de esfuerzos inauditos. Dicho sea esto en honor de nuestro público.

La preocupación por la música de Wagner es ya general en Madrid. La masa de público se interesa por ella cada vez más y ha hecho repetir absolutamente todas las obras tocadas en los conciertos; la prensa diaria dedica al maestro sendos artículos críticos y anecdóticos; el estudio científico de sus partituras, es la ocupación predominante de los músicos de profesión y de las personas de gusto exquisito, las compañías de verano preparan representaciones de *Lohengrin*; muchos aristócratas que hace seis meses ignoraban la existencia de Bayreuth, organizan expediciones al Teatro-modelo para julio y agosto; en los salones del *gran mundo* se habla de Wagner como antes se hablaba de Gayarre y de la Patti; los que desde antiguo conocemos, admiramos y defendemos al gran maestro, hemos dejado de ser candidato a las celdas de Esquerdo; los novelistas le citan y el comentan; los pintores y escultores saben que ha existido; Wagner por fin entró en Madrid.

Y ahora su obra teatral estará también insensiblemente, poco a poco, en nuestro coliseo de ópera. Por de pronto, el empresario, señor Conde de Michelena, entregándose por completo a los deseos del público, ha decidido resueltamente estrenar *Los maestros cantores de Nuremberg* en noviembre próximo.

Ésta ha sido la brillante campaña realizada en los conciertos del Teatro Real, a la que se han mezclado también los nombres de Bach, Mozart, Mendelssohn, Saint-Saëns, Liszt y algunos más.

Termina ahora, y como sus efectos están tan cercanos, no es posible formar exacta idea de lo que representa; conforme transcurra el tiempo, aparecerá su grandeza y se tocarán sus resultados.

Cuando el público apure los deleites estéticos que con la música de Wagner le esperan; cuando admire las eternas bellezas de sus obras; cuando su entusiasmo adquiera, el máximun de intensidad, vendrán fatalmente a su memoria los conciertos de este año, considerándolos como la obra de redención de sus gustos artísticos; redención milagrosa, llevada a cabo por el eminente artista Luis Mancinelli y por la admirable orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid²⁹⁷.

El 28 de mayo la Sociedad de Conciertos de Madrid firma contrato con Felipe Ducazcal para dar una serie de veinte conciertos en los Jardines del Retiro bajo la dirección de Manuel Pérez, a celebrar los martes y viernes; dice el periódico de Ducazcal: “los madrileños que se ven obligados a soportar en la corte los calores del estío, están de enhorabuena”²⁹⁸.

El 8 de junio *La España Artística* reseña la representación de *Los Maestros Cantores* dirigida por Mancinelli en el Covent Garden de Londres, donde obtiene un gran éxito junto a Albani, Reszké, Lasalle, Montariol y Dufriche, aunque el corresponsal de *L'Europe Artiste* de París critica la dirección de Mancinelli a lo largo de la temporada londinense y, en este sentido, dice la revista madrileña citada: “El corresponsal de *L'Europe Artiste*, de París, al hablar de Mancinelli coincide con las opiniones de algunos críticos madrileños, diciendo que el referido e ilustre maestro, que en dirigir las

²⁹⁷ F. Bleu: “Madrid Musical. La campaña de la Sociedad de Conciertos. –Wagner en Madrid”. *El Heraldo*, 14-IV-1891.

²⁹⁸ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 29-V-1891.

obras de Wagner no tiene rival, parece que descuida los efectos al tratarse de otros autores. Así, por ejemplo, en *Los maestros cantores*, estuvo admirable; en *Manon*, de Massenet, muy deficiente”²⁹⁹.

En Madrid, la Sociedad de Conciertos abre la temporada de los Jardines del Retiro con un concierto extraordinario celebrado el martes 16 de junio en el que la obertura de *Tannhäuser* abre la tercera parte³⁰⁰. A pesar de que a la caída de la tarde se levanta aire fresco, la inauguración de la temporada en los Jardines del Buen Retiro está muy concurrida y la Sociedad de Conciertos –dice la prensa– “dirigida por el maestro Sr. Pérez, ejecutó con su acostumbrada maestría las piezas musicales del programa, siendo repetidas algunas de ellas entre los aplausos del escogido auditorio. –Como en el Teatro Real, llamaron extraordinariamente la atención *Los Gnomos de la Alhambra*, de Chapi”³⁰¹. Al día siguiente, miércoles 17, se celebra el segundo concierto extraordinario en el que la Marcha de *Tannhäuser* figura como cierre de programa³⁰². Siguen otros dos conciertos extraordinarios (18 y 19 de junio); el martes 23 de junio se celebra el primer concierto de la serie a las nueve de la noche, sesión en la que Manuel Pérez dirige la Obertura de *Rienzi*, que abre la tercera parte del programa³⁰³. En el resto de la temporada Pérez incluye algunos de los fragmentos wagnerianos más populares en Madrid: la obertura de *Rienzi* abre la tercera parte del concierto celebrado el viernes 26³⁰⁴; la *Marcha homenaje* (WWV 97) figura en idéntico lugar en el concierto del martes 30 celebrado a las nueve de la noche³⁰⁵ y el Preludio de *Lohengrin* figura en los conciertos del 3 de julio y 7 de agosto.

El 20 de agosto, la Sociedad de Conciertos inicia una gira por varias provincias bajo la dirección de Mancinelli. La gira se inicia en San Sebastián en cuya Plaza de Toros se celebra el ensayo general de *La Consagración del Graal* el miércoles 19 de agosto, el mismo día de la última representación de *Parsifal* en el Festival de Bayreuth. En un telegrama fechado en San Sebastián a las 23:02 de ese día, *Oliver* da cuenta del ensayo y destaca: “Dudábase de que el local fuera a propósito, pero los hechos han desvanecido toda las sospechas. –El efecto fue sorprendente. –La orquesta y los ejecutantes

²⁹⁹ “Extranjero. Londres”. *La España Artística*, IV, 145, 8-VI-1891, p. 3.

³⁰⁰ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 15-VI-1891.

³⁰¹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 17-VI-1891.

³⁰² “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 16-VI-1891.

³⁰³ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 22-VI-1891.

³⁰⁴ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 25-VI-1891.

³⁰⁵ “Noticias de espectáculos”; “Funciones para Mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 20-VI-1891.

estuvieron muy bien. –Los cien niños del coro cantan su parte maravillosamente. –El concierto promete estar concurrendísimo”³⁰⁶. *El Heraldo de Madrid* publica un artículo de Manuel Manrique de Lara sobre la partitura de *Parsifal*, dice así:

“Afirma MacKaulay, con tanta exactitud como sagacidad crítica, que ninguno de los descubrimientos que han aportado un verdadero progreso en la historia de la humanidad, se ha producido de una manera espontánea en el cerebro que lo entrevió, sin que en el [sic] génesis de la idea madre influyesen los agentes externos de una labor preliminar de muchas generaciones y de un medio adecuado al desarrollo de la idea en el momento en que fue concebida. Para el ilustre crítico inglés, los grandes pensadores y los grandes artistas no son, en medio de sus contemporáneos, como faros que arrojan sus luces desde su inmensa altura a la planicie del mar, sino muy al contrario, considera a los descubridores ocupando un nivel próximo al general, como las montañas en relación al valle, que si reciben antes que éste la luz del sol, sólo se adelantan algunos instantes al en que la aurora se extiende por la llanura. No porque una nube envuelva la cima, dejará de amanecer en la planicie; no porque la verdad deje de iluminar un cerebro, pasará oculta ante la de una generación entera; el descubrimiento, éste brotará de un modo fatal y lógico, sin que la torpeza individual pueda hacer otra cosa que retardar la hora en que la evidencia se manifiesta con igual fuerza a los ojos de todos.

Esta ley se confirma a la aparición de Wagner y en sus relaciones con el arte y con el público. Comienza apoyándose, con la incertidumbre del principiante, en obras tan aplaudidas como ajenas a su manera de sentir, y se le considera preconizador de un sistema brutal, donde sólo se rinde culto a la diosa Fuerza³⁰⁷; pretende fundir en su obra ideal, basada en los moldes de la antigua dramática, la poesía noble y la música, que simbolizaba en Alemania lo más elevado e íntimo del genio nacional, y es acusado de querer proclamar el imperio de la anarquía; llega, después de penosas investigaciones en el propio pensamiento, a la clarividencia con que el genio traduce sus ideas, sirviéndose de los procedimientos que sólo proporcionan el estudio y la experiencia, y es tachado de ininteligible por arbitrario; de extravagante, por falta de inspiración; de abrumador por falta de verbo; y ya el ansia del público le haga imitar a Spontini, ya su temperamento y su buen gusto le lleven tras de Weber y Beethoven, ya su conciencia de artista le arrastre a desarrollar el pensamiento íntimo, siempre sentirá el clamoreo que le señala como heresiarca. Tannhäuser y Tristán, Siegmundo y Alberico, son la representación nefanda de un mismo pensamiento impuro; Walther, soberbio símbolo del propio mérito, Lohengrin y Parsifal, expresión de un **misticismo** malsano y **heterodoxo**.

Después los rayos del sol han llegado a la llanura. Un cerebro enfermo se adelantó a los demás en la [...] ³⁰⁸ de su calor, poniendo al artista en condiciones de exhibir en vida a su personaje y confirmando así la antigua creencia de que la locura puede ser la previsión de lo por venir.

En el conjunto de la obra wagneriana, toda variación de medios y sistema como producto de la inspiración sometida al examen de la reflexión y de la crítica, ha

³⁰⁶ Oliver: “El *Parsifal*”. *El Heraldo de Madrid*, 19-VIII-1891.

³⁰⁷ Llamamos la atención sobre este párrafo y las declaraciones de Bretón en *La Correspondencia Musical*.

³⁰⁸ Documento deteriorado.

significado un progreso. Las novedades no eran caprichos pasajeros de la fiebre creadora, sino hechos inducidos con profundidad de filósofo y aceptados, sin extrañeza ni reserva, por la delicada organización de un temperamento de verdadero artista. Por eso, al igual que Beethoven, con sus sinfonías, forman casi sin excepción, una progresión creciente de mérito, ofrece en la totalidad de sus creaciones la gradación que sólo muestran las obras de los genios, para quienes cada una que producen encierra la enseñanza de una vida entera. *Parsifal*, la última de las concepciones de Wagner, es, no sólo la obra consciente de la edad madura, en que el dominio de los medios de expresión no pone trabas al pensamiento, sino la fórmula más completa de su sistema dramático, sin una duda y sin un arrepentimiento.

En casi todas sus demás obras se advierte alguna vacilación o se hace alguna concesión a lo que por tradicional pudiera parecer indiscutible; y si bien *Siegfried y Götterdämmerung* no las tienen, tampoco presentan completa unidad con las otras dos partes de la *Tetralogía*, a las que son muy superiores en estilo; e igualmente si *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores* ofrecen condiciones de perfección, ésta, por la infle del poema, rechaza la grandilocuencia dominadora a que tan propicia es la música y tan propicio el temperamento de Wagner; y la primera como epopeya del dolor, deja en el ánimo impresión penosa y amarga. En *Parsifal* hay también dolor y sufrimiento; pero dolor sin quejas desgarradas, tranquilo, místico y ultraterreno, frente al cual la fe ofrece la redención por el amor divino.

Además, elevándose Wagner sobre el propio concepto de la obra de arte nacional, busca entre las tradiciones medievales la que, por presentar afectos humanos antes que particular y rudamente germánicos, pudiera llevarla al concepto sublime de la obra de arte universal.

En la leyenda de *Parsifal* estaba interesada la Europa entera, dándole cuna la España fantástica, donde reinó Ladacon; Inglaterra, la patria del Rey Arthus, la enseñanza de las Ordenes de Caballería; la Escandinavia, el perfume poético de sus tradiciones; Francia y Alemania, en fin, la forma literaria que la ha hecho llegar hasta nosotros. *Parsifal*, además es, por su esencia, universal y eterno: es la piedad.

En la oscuridad de las poesías de los antiguos bardos se dibuja una figura que simboliza la sencillez de la naturaleza y la candidez primitiva, dispuestas por internos móviles consustanciales a todo impulso desinteresado y generoso. La ignorancia no le permite distinguir el bien del mal; pero la contemplación del dolor ajeno le conmueve y penetra, predisponiéndola a la abnegación y al sacrificio; y cuando sin otro móvil que la compasión se arraiga a los mayores peligros, encuentra, como recompensa a su generosidad, una corona en la frente y la promesa cierta de un sitio entre los bienaventurados.

Peredur o Padedur, como el Esplandián de nuestros libros de caballería, se ha criado en los bosques, pero más feliz que éste; en vez de ser amamantado por una leona, tiene una madre que le atiende y aparte del peligro, temerosa de que pueda alcanzarle la triste suerte de Gamuret, que las órdenes de caballería parecían destinarle como herencia.

La muerte del esposo hizo temer a la desventurada Herzeleide la pérdida del hijo, quien, recluso en la soledad de los campos, no conocía más luz que la de los astros, más música que la de los pájaros, más caricias que las de su madre. Pero cierto día oye lo que nunca oyó, y ve lo que nunca había visto. Unos caballeros combatían en las lindes de la enramada; el porte apuesto le atrae, el valor le subyuga, el brillo de las armaduras le fascina, y lleno de confianza, sin prever el riesgo, se acerca para preguntar con inocente curiosidad: «¿quién sois?». Entonces aprende que hay más mundo, hombres, desgracias y víctimas, sólo redimidas por los que profesan las órdenes armadas; y con la exaltación del que nunca ha dominado sus interiores impulsos, abandona sin pesar a su madre, huye de los

sitios en que se desarrolló su adolescencia, y busca, sin más armas que el valor de la propia ignorancia, ni más Código que la propia conciencia, peligros que vencer, infelices que auxiliar, aventuras a que dar cima, como si presintiera un alto destino para su hasta entonces inútil vida.

Un viejo ermitaño, Gurnemaz, con quien topa en su camino, le instruye en sus deberes, enseñándole la cortesía con las doncellas menesterosas y el valor generoso con los hombres; preceptos que interpreta de tal modo, que, al encontrar en un sitio vicioso y ameno una pareja feliz que sobre la hierba reposaba del pesado caminar, se apodera de las alejadas armas del caballero, y, después de atacar a éste por sorpresa, dejándolo maltrecho, se acerca a la dama, cuya cara besa violenta y repetidamente para demostrarle su solicitud y cortesía. Satisfecho de su triunfo, y llevándose como trofeo las armas del vencido, se aleja en busca de otro buen servicio que prestar, cuando le sorprende una tempestad de nieve, en medio de la cual ve atravesar el cielo parduzco la mancha oscura de una paloma que aletea entre las garras de una águila, dejando como estela sobre el manto immaculado de la tierra las manchas rojas de su cálida sangre. Ante aquellas huellas del dolor, dibujadas intensamente sobre la blancura nivea del sitio, nace en el corazón de *Parsifal* la compasión que no engendraron, ni las quejas del hombre traicionado, ni las protestas de la mujer acariciada y no rendida, y, pensando en la soledad de su madre, pretende enmendar la ingratitud pasada con la que se crió, con el fantasma de una pasión ideada en la mente, entrevista en las manchas de sangre, recibe con terror la triste nueva que su amor de hijo nace cuando no puede tener otro objeto que adorar una reliquia sagrada.

La sin ventura Herzeleide no resistió la ingratitud de su hijo, y murió ignorando que en el altar frío ardía ya el santo fuego; pero su espíritu podía presenciar las hazañas y los sacrificios que habían de hacerse a su idolátrico recuerdo. *Parsifal* recorrió el mundo practicando el bien, empleando su fuerza en auxiliar al que lo había menester y arriesgando la vida en el penoso ejercicio de la caballería al servicio de la razón y la virtud. Donde alguien sufría estaba su compasión para mitigar la pena; donde había un peligro estaba su cuerpo para impedir que los corriese el de otro caballero. No había aventura que no emprendiese, ni se consideraba quito de ella hasta que alcanzar feliz remate. Nada le estaba defendido, nada se le resistía; y ya luchase con la seducción del placer, ya con los monstruos de sangre ponzoñosa y corrosiva, sabía resistir con la pureza de su pensamiento o con el esfuerzo de su brazo indomable.

La conquista del Santo Graal, que había tentado y perdido a santos caballeros, estaba reservada para él; y el vaso sagrado que dio origen al universo el día de la creación difundiendo la esencia de la vida, y que el día de la redención recogió la preciosa sangre del Dios mártir, volvió por virtud de su valor a alimentar con sus rayos viriles a los servidores que recibían la inmortalidad a trueque de su piedad, abnegación y sacrificio.

Esta vieja tradición, que ha servido de asunto para los poemas caballerescos de Chretien de Troies y Wolfram de Eschenbach (el dulce cantor de la estrella de la tarde en *Tannhäuser*), escritos por los límites de los siglos XII y XIII, ha vuelto a ser popularizada después de largo periodo de olvido, por el gran músico poeta de la edad moderna; y aunque en el *Perceval* y el *Parzival* había elementos bastantes para fundar en ellos el argumento de un drama lírico, Wagner los ha aportado de su propia inventiva, imprimiendo a los ajenos el sello de su personalidad. Así, por ejemplo, la indiferencia con que *Parsifal* asiste en el templo del Graal al dolor de Amfortas, puede haber nacido de la que le inspiraron los enamorados de la selva, el detalle de la muerte del cisne está, indudablemente, sugerido por la aventura de la paloma; pero aquella compleja organización de Kundry, en quien Wagner simboliza la mujer como mezcla del bien y del mal, que alternativamente

predominan, el rasgo admirable de que *Parsifal* sólo llora cuando la seducción ha encendido en su mente la luz de la tentación carnal, bastan para imprimir al poema de Wagner la originalidad que por el asunto pudiera faltarle.

Como elementos musicales se mezclan en el poema episodios donde, sin las minuciosas exigencias del diálogo, pueden ser desplegados los poderosos elementos de la lírica; el cuadro en el templo, lleno de fastuosa solemnidad, en que los caballeros adoran la sagrada reliquia; el de la seducción, en el segundo acto, cuando *Parsifal*, después de resistir los encantos del animado jardín del mágico Klingsor (el Arcalans de la leyenda de Amadís) se apodera de la lanza que hirió el costado de Cristo; el del Viernes Santo, en que el despertar primaveral de la naturaleza habla el lenguaje de la paz y el amor, después que Kundry, en un arrebató místico, ha repetido, imitando a la arrepentida pecadora, la sublime escena bíblica de la casa de Simón el leproso; el cuadro final, en fin, donde salvado Amfortas, redimida Kundry, santificados los servidores del Graal, vuelve a lucir el resplandor sagrado y desciende sobre la cabeza de *Parsifal* el espíritu de Dios³⁰⁹.

Mancinelli dirige el primer concierto contratado con José Arana el jueves 20 de agosto y, a propuesta de Antonio Peña y Goñi y Gaspar Espinosa de los Monteros³¹⁰, en el programa figuran la Obertura de *Rienzi*, la obertura y la Marcha de *Tannhäuser* (con coros), la Muerte de *Tristán e Isolda* y la *Consagración del Graal*. Dice S. en carta fechada en San Sebastián el 20 de agosto publicada en el *Diario de Barcelona* y la *Ilustración Musical*:

“Desde hace tiempo venía anunciándose como un acontecimiento musical el concierto monstruo en honor del admirable maestro Wagner. Tratábase de convertir San Sebastián en una sucursal de Bayreuth, y al efecto los mejores elementos musicales de España se habían dado cita en la hermosa ciudad donostiarra. Desde hace cuatro o cinco meses Mancinelli, Peña y Goñi y otros distinguidos artistas y músicos buscaban un local adecuado para que la gran orquesta y masas corales dejaran oír con el aparato y las condiciones artísticas que pedía esta verdadera consagración del maestro alemán en España.

Había, sin embargo, que popularizar la fiesta buscando el modo de que asistiera el numerosísimo público que veranea en San Sebastián. Al efecto hablóse con Arana (obligado empresario de toda las fiestas y alma de toda diversión), y Arana ofreció gustoso la plaza de Toros para que en ella se verificara el gran concierto. Los preparativos de prueba del local y ensayo de la orquesta y coros empezaron hace tres días [17 de agosto]; vino de Madrid el eminente maestro Luis Mancinelli acompañado de todos los profesores de la Sociedad de Conciertos, varios solistas y coros del Teatro Real dirigidos por el maestro señor Almiñana.

Al ensayo general verificado ayer tarde [19 de agosto] concurrió mucha gente, ávida de conocer de antemano las bellezas de las inmortales obras que hoy se han tocado; el ensayo dio muy buenos resultados, admirando a todos el sublime final de *Parsifal*, alma del programa.

³⁰⁹ Manuel Manrique de Lara: “*Parsifal*”. *El Heraldo de Madrid*, 19-VIII-1891.

³¹⁰ “El maestro Mancinelli ha aceptado el programa para el concierto monstruo que se verificará en la Plaza de Toros el 20 de agosto. —El programa fue propuesto por los Sres. Peña y Goñi y Espinosa”. “Provincias. San Sebastián”. *La España Artística*, IV, 152, 1-VIII-1891, p. 2.

Desde esta mañana llegaron de Biarritz y Zarauz a San Sebastián muchísimos aficionados y gente distinguida: no parecía esta ciudad sino una ciudad alemana en que se rendía fervoroso culto a la música moderna; las localidades de la plaza se vendieron en muchas partes y todo el mundo esperaba con impaciencia que llegara la hora de la fiesta. S. M. la Reina mostró vivísimos deseos de asistir a ella. Eran las cuatro de la tarde cuando la plaza de toros estaba ya ocupada; en los palcos veíanse hermosos rostros, elegantes prendidos, lujo y belleza, formando una preciosa nota de color los trajes claros y delicados de las damas; en el centro de los palcos y colgado de terciopelo rojo, estaba el destinado a la Reina y servidumbre.

En un lado del redondel se alzaba un inmenso tablado con gradería adornada de plantas y flores; las grandes campanas del *Parsifal* brillaban entre un arco de espeso ramaje; un sinnúmero de instrumentos de metal y bronce y atriles con las partituras dispuestas esperaban a los ejecutantes. Por último, alrededor del tablado había varias filas de sillas destinadas a la prensa y aficionados. El programa, formado por el Sr. Peña y Goñi, se componía de las piezas siguientes: 1ª parte. Obertura de *Rienzi*, Wagner. –Escena final del drama lírico *Tristán e Isolda* (Muerte de Isolda), Wagner. –Obertura de *Cleopatra*, Mancinelli. –2ª parte: Gran escena de la consagración del Graal (final del primer acto de *Parsifal*), Wagner. –3ª parte: Segunda rapsodia húngara, Liszt. –obertura de *Tannhäuser*, Wagner, y marcha de *Tannhäuser*, idem.

S. M. la Reina y SS. AA., acompañadas de la alta servidumbre, ocuparon el palco, y poco después en medio del mayor silencio y solemnidad sonaron los primeros acordes del *Rienzi*. Esta pieza y la siguiente fueron calurosamente aplaudidas y repetidas; la muerte de Isolda especialmente cautivó al público que estaba suspenso de aquella sublime armonía. Llegó por fin el momento supremo; subieron al tablado los músicos, los 250 coristas hombres, mujeres y niños, banda de trombas y trombones y el músico encargado de tocar las campanas. Mancinelli agitó la batuta y empezó a desarrollarse esa página indescriptible de dulzuras y grandezas en que Wagner reúne todos los sentimientos religiosos y caballerescos de la leyenda medieval. Era imponente y conmovedor en aquel silencio, bajo un cielo azul purísimo, con un público entusiasta y cultísimo, oír tan hermosa música. Esta página musical ha sido descrita admirablemente por muchos críticos. Los instrumentos de cuerda inician la marcha de los caballeros del Graal, cortada frecuentemente por el motivo-guía de la piadosa institución religiosa. Después de una sucesión de episodios musicales notables, surge en la orquesta el admirable motivo lleno de inmenso dolor que cantarán más tarde los jóvenes caballeros, y después el tema de Pascua entonado con energía por las trombas y trombones. De pronto oíense las cuatro campanas que más de una vez habían de servir en lo sucesivo de base a todo el edificio musical. Cuando llega *Parsifal* al templo, resuena formidable el tema del Graal que se apaga después; los jóvenes caballeros dicen una dolorosa plegaria, a la cual contesta dulcemente el coro de niños; se aproxima el momento supremo, la orquesta marca la situación con rumores apenas perceptibles y luego se desata en sonoridades admirables, terminando con el toque de campanas. Al final el público prorrumpió en bravos y aplausos. La tercera parte del programa fue admirablemente interpretada, repitiéndose la rapsodia. El maestro Mancinelli recibió mil plácemes. Puede considerarse la fiesta como de gran importancia musical, pues es prueba de que el público goza ya en estos espectáculos cultísimos. Reunir elementos tan notables y programa tan escogido es un acontecimiento aún en la misma patria de Wagner. Pueden estar muy satisfechos los organizadores de la fiesta, que se repetirá a petición de muchos. La Reina ha felicitado a Mancinelli. El público está contentísimo.

Una frase para acabar. Es de un artista conocidísimo.

Hoy, dijo, no se ha verificado la consagración del Graal, sino la purificación de la plaza de toros”³¹¹.

K en una carta fechada en San Sebastián el 21 de agosto:

“Sobre la arena que otras veces enrojece la sangre del toro y manchan los despojos de los caballos, alzabase ayer artístico tablado adornado con verdes ramos, y en él se colocaron los profesores de la orquesta.

¡La música de Wagner en la Plaza de toros! Aunque esto parece a primera vista discordante, es lo cierto que la práctica ofrece muchos ejemplos en que se ven íntimamente unidas la afición a la música y la afición a los toros.

Carmena, el inteligente historiador del Teatro Real de Madrid, es uno de los buenos aficionados a las fiestas taurómacas; Peña y Goñi se ha hecho tan célebre por sus revistas de toros como por sus revistas de música. *Sobaquillo* tiene en igual adoración a Wagner que a Lagartijo; y entre los asiduos concurrente a los tendidos 1 y 2 de la plaza de Madrid, hay muchos que tienen un sitio marcado en el *paraíso* del Teatro Real.

Existe indudablemente una misteriosa analogía entre las largas y los descabellos y las melodías; *Lagartijo* y Wagner se completan.

El sol de San Sebastián se acreditó ayer de gran filarmónico; despejó el cielo, le hizo lucir su mejor traje azul, acalló los vientos para que no esparciesen las armonías y dio a la plaza espléndido aspecto de fiesta.

La multitud que la llenaba no era la alborotadora y bullanguera de las fiestas taurinas, sino una multitud atenta, recogida, que guardaba religioso silencio en cuanto la batuta de Mancinelli quería.

A través de la barandilla de los palcos se veía una delicada gradación de colores, formada por los tonos suaves de los trajes de las señoras, entre los que descollaban el blanco, el azul, el rosa y el violeta muy pálidos. Parecía una paleta preparada para pintar un minué de Walteau [sic]; eran los tonos de la porcelana de Sevres y de la porcelana de Sajonia; algo tierno y delicado como las hijas de las rosas y de la gardenia.

Las señoras se visten ahora de color de billetes de Banco; ya que los gastan, quieren al menos conservar el recuerdo.

Sobre aquellos colores descollaban los hermosos bustos de beldades de Madrid, de Pamplona, de Granada, de Málaga, de Cataluña, de todas las comarcas de España, que parece que han mandado este año a San Sebastián sus mujeres más bonitas.

De Zarauz vino una gran parte de la colonia, que ocupaba un palco presidido por la Duquesa de Villahermosa; de Biarritz estaban la duquesa de Bivona y su preciosa hija Silvy; de San Juan de Luz la señora de Luque y sus hijas; Marcela Sembrich, la célebre cantante tan aplaudida en Madrid, se presentó acompañada de numerosa corte de sus antiguos admiradores.

Había pocos franceses. ¡Música de Wagner! ¡Qué horror! ¡Si hubiera figurado en el programa el himno nacional ruso!

Cuando Mancinelli empuñó la batuta y se puso de pie en medio del tablado, le iluminaban por completo los rayos del sol, dando vigor a su artístico busto, animado por el entusiasmo; vestía un linda levita, y no tenía delante atril para la partitura; se sabe de memoria todo Wagner, y para el concierto de ayer ha realizado tantos prodigios como un General en jefe para dar una batalla.

³¹¹ S.: “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, p. 629.

A última hora le faltó el Director de coros. –¡No importa! –dijo el maestro, como nuestros famosos guerrilleros; y él ensayó los coros.

Obtuvo un triunfo personal, el que el público tributó a su magnífica obertura de *Cleopatra*; otro triunfo para Wagner, el de todas las piezas del maestro que se ejecutaron, y otro triunfo para la orquesta, el de la asombrosa ejecución de la *Rapsodia húngara*, de Liszt.

El acontecimiento de la tarde fue *Parsifal*, el magnífico final del primer acto de esa obra admirable en que se unen el sentimiento caballeresco y el espíritu religioso para producir armonías que arrancan al alma de la realidad para elevarla a sublimes regiones.

El público escuchó con religioso silencio aquella admirable combinación de instrumentos de voces, de sonos de campana, que recuerdan los sonos del mirlo en los pinares, de las olas en la playa, las armonías que salen de entre las celosías del coro y el toque del *Ángelus* cuando declina la tarde.

Es indescriptible la emoción que produce la gran escena de la consagración; parece que el bálsamo sagrado se extiende por las heridas que los dolores de la vida abren en el alma.

El público aplaudió con entusiasmo y aclamó a Mancinelli.

La Reina unió sus aplausos a los del público.

El paseo de la Zurriola, después del concierto, estuvo brillantísimo, y dado el éxito de la primera fiesta musical, se repetirá antes de que termine el mes.

Después del espléndido día de ayer, el cielo ha vuelto a nublarse, como si el espíritu de Wagner nos hubiese traído nubes de Alemania. En medio de ellas puede abrazar a Mancinelli la sombra del gran maestro para darle las gracias³¹².

Después del concierto inaugural, la Sociedad de Conciertos realiza el segundo concierto el domingo 23 de agosto en el teatro del Circo donde Mancinelli dirige fragmentos de *La Valkiria*, *Tristán e Isolda* y *Siegfried*. Dice Oliver en un telegrama fechado a las 9:30 del lunes 24 en San Sebastián: “La corrida de toros de ayer tarde fue mala... la tarde desapacible, y la entrada escasa. –En cambio el concierto dado por Mancinelli en el teatro del Circo, ha resultado inmejorable. –La concurrencia, numerosa y brillantísima, hizo repetir la mayor parte de los números del programa, que es la mejor prueba de que los concurrentes salieron contentos³¹³. Siguen cuatro conciertos más en el teatro del Circo de San Sebastián, concretamente el 24 (Preludio de *Tristán e Isolda*), 26 (Preludio de *Lohengrin*, marcha de *Tannhäuser* y *Consagración del Graal*), 27 (*Consagración del Graal* y Marcha de *Tannhäuser*) y 28 de agosto; después, la Sociedad de Conciertos continúa la gira en Bilbao, actuando en el Teatro Circo de la Gran Vía el domingo 30 (*Consagración del Graal*, Marcha de *Tannhäuser*), 31 de agosto (Preludio de *Tristán e Isolda* y *Los murmullos de la selva*) y 2 de septiembre

³¹² K.: “Desde San Sebastián. El concierto monstruo”. *El Heraldo de Madrid*, 22-VIII-1891.

³¹³ Oliver: “La Corte en San Sebastián. (Telegramas de nuestro servicio particular). Toros y música”. *El Heraldo de Madrid*, 24-VIII-1891.

(*Murmullos de la selva*, obertura de *Tannhäuser*). Ésta es la carta enviada por Félix Borrell a *El Herald* desde la ciudad vasca, fechada el 4 de septiembre de 1891:

“Aunque el destino me tenga reservados muchos años de vida, difícilmente podré olvidar los veinte días que acaban de transcurrir y que he dedicado en cuerpo y alma a la *tournée*, artística de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Convertido en un soldado del arte, en un verdadero *tourista* de la música, he seguido una por una todas las vicisitudes de esta campaña atrevidísima; he conocido todos los obstáculos que a su realización se presentaron, y he visto, con mis propios ojos, de qué admirable modo se han orillado las dificultades hasta llegar al resultado brillante y grandioso que afortunadamente se ha obtenido.

La fecha del año 1891, podrá escribirse con letras de oro en los anales de la Sociedad de Conciertos. Las campañas de Madrid, San Sebastián y Bilbao, no necesitan ciertamente que la crítica se esfuerce en alabarlas y ponderarlas; el tribunal del público, supremo e inapelable en materias artísticas, ha fallado ya.

Pero en esta empresa de verano, iba envuelta y engranada una misión de propaganda a favor de un género musical, sancionado ya en muchas partes, pero totalmente desconocida en nuestras hermosas ciudades vascongadas: el género wagneriano. Esto quiere decir que los profesores de la Sociedad se han convertido en verdaderos misioneros de una doctrina artística, digna de sus trabajos y de sus incertidumbres respecto del éxito material de la excursión; heraldos y creyentes de la belleza, han acudido donde había algo que enseñar y que hacer inmortal. De realizar esos ideales, a vegetar individualmente, sin honra ni vilipendio, en orquestas de teatros como el Tívoli o Recoletos, media un profundo abismo que nadie podrá desconocer.

En estos últimos, el profesor no es más que un simple mecánico puesto al servicio de compositores de tercera fila, e intérprete oscuro de tangos y pasodobles. En San Sebastián y en Bilbao, ese obrero se ha transformado en un artista completo que, no sólo ha ejecutado las obras inmortales, sino que ha puesto en esa ejecución su talento y su entusiasmo, para que el público comprendiese y sintiera las sublimidades que oía por primera vez.

No conozco el resultado financiero de la campaña, y no podía conocerse hasta después de celebrados los conciertos de Vitoria, Burgos y Valladolid. Presumo que ese resultado ha de ser en extremo satisfactorio; pero aunque las ganancias materiales fueran insignificantes, el buen nombre de nuestra popular orquesta ha ganado una victoria gloriosa que dejará eterno recuerdo. Se ha conseguido el fin propuesto. La prensa de provincias, la de Madrid y parte de la de Francia han dedicado planas enteras a los conciertos, colmando de elogios a los sabios profesores y a sus insustituible director; San Sebastián, durante quince días, ha perdido su fisonomía característica de sitio de baños, y sus célebres corridas de toros y sus celeberrimos partidos de pelota han quedado pospuestos al festival y a las veladas del Circo. *Parsifal* y Beethoven, Mancinelli y Chapí, han sustituido en las conversaciones del Boulevard, a los eternos nombres de *lagartijo* y *Guerrita*, Tandilero y Portal.

Bilbao respira estos días una atmósfera artística, hermosa sucesión de comunidad en la vida vertiginosa de negocios que el es propia, y se cierra el abono del circo de la Gran Vía pagando los palcos a veinticinco duros y las butacas a quince pesetas; a los mismos obreros de las minas no les duele tomar una delantera de galería, que cuesta ocho pesetas, o gastarse doce reales en un humilde asiento de paraíso. El público en masa desea asistir a los conciertos; Bilbao entero quiere conocer al gran maestro de Bayreuth.

Y esto son, dígame lo que se quiera, los más positivos resultados de la *tournee*, que no vacilo en volver a calificar de arriesgadísima, y cuyo éxito hace un mes no se podía presumir ni vaticinar.

Cuando la orquesta haya tomado bríos por el aprecio que de ella harán los españoles, estará ya en el caso de traspasar las fronteras, presentándose en las primeras capitales del mundo con méritos y renombre suficientes para poder arrostrar toda clase de competencias.

Después de las numerosas cartas y de los extensos telegramas que se han escrito esta temporada, pocos detalles puedo dar, y he de concretarme a decir algo de lo que ha pasado inadvertido.

El festival de la Plaza de Toros de San Sebastián, verificado el 20 de agosto, es, sin disputa, el espectáculo artístico más popular y de más originalidad que se ha celebrado en España hasta la fecha.

Ocho o nueve mil espectadores reunidos en un local abierto, en un local que, por tradición, predispone a la alegría y a la algazara, en el más absoluto silencio, siguiendo con el corazón el desarrollo pasional de la mejor música que se ha escrito, y con los ojos en los movimientos de la mágica batuta de Mancinelli; sintiendo en colectividad (como decía muy bien, a mi lado, el sabio doctor Sanmartín) el *escalofrío catético* [sic] que producen las obras de Wagner, es un espectáculo sublime que dejó en el alma de todos los asistentes una huella imposible de borrar. Aquellos palcos, gradas y tendidos, cuajados de mujeres hermosas, elegantísimamente ataviadas; aquella tarde espléndida, hecha a propósito y bañada por el sol andaluz; aquel montón de miles de almas, congregadas en virtud de un mismo sentimiento, constituyeron un cuadro hermosísimo y único, una verdadera fiesta de la naturaleza, celebrada en honor de su genio. Allí hubo grandeza, hubo novedad, hubo algo inesperado y no sentido hasta entonces.

No faltaron detalles, como lo prueba el haberse repetido entre una salva de aplausos esa página exclusivamente íntima y psicológica que se llama la *muerte de Isolda*; pero por encima de todos los detalles, sobresalió el gigantesco conjunto del concierto y el carácter eminentemente popular de la fiesta.

La célebre escena de *Parsifal* produjo en la Plaza de Toros el efecto que debe producir cuando se oye por vez primera. La fascinación, el asombro que causan las supremas melodías del Graal, no son de las que se traducen en transportes de entusiasmo. La música de *Parsifal* hiere muy hondo, y los efectos no salen a la superficie de un modo ruidoso. Se apreciaron debidamente, y, sobre todo, se sintieron todas las bellezas del fragmento, y al final resonaron grandes aplausos tributados al autor y a la orquesta, que tan maravillosamente la interpreta.

La obertura y la marcha de *Tannhäuser*, la *Cleopatra* y la *rapsodia* de Liszt, obtuvieron también muchos aplausos, repitiéndose las dos últimas.

En los cinco conciertos del Circo, para los cuales se hizo un gran abono y a los que asistió un público escogidísimo, se ejecutaron: la séptima sinfonía de Beethoven –por cierto de un modo primoroso– el *Parsifal*, los preludios de *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*, el final de esta obra y el de *La Valkiria*, *Los murmullos de la selva* de *Sigfrido*, la marcha de *Tannhäuser* con coros [...].

Todos ellos han producido mucho entusiasmo y se han repetido la mayor parte. Los éxitos mayores y los honores de la campaña pertenecen de derecho al preludio y final de *Tristán*, escenas del *Sigfrido*, *scherzo* del *Sueño*, *Cleopatra*, *Rapsodia*, tercer número de *Escenas venecianas*, segundo de *Los gnomos* y tercero y cuarto de *Per Gint* [sic]. En cambio, el fragmento de *La Valkiria* ha sido recibido con frialdad, caso de muy difícil explicación, por tratarse de un número clarísimo, de cortas dimensiones y de forma melódica poco complicada.

De *Parsifal* se han dado dos audiciones en el teatro; el público declaróse vencido, comprendió el significado de la obra, y la proclamó como única en el mundo del arte.

Los aficionados de Bilbao no se entusiasman tan fácilmente como los de San Sebastián; todos los artistas que han trabajado en los teatros de la capital de Vizcaya conocen perfectamente esta frialdad relativa de su público, que les obliga a preparar sus espectáculos con todo el cuidado posible. En esta ocasión ha sido necesario que Mancinelli combinase unos programas de fuerza irresistible, para producir el efecto que con poco trabajo se había logrado en San Sebastián. Además, el empresario del circo de la Gran Vía ha puesto a las localidades los precios exorbitantes que más atrás dejo citados, y esto ha podido influir también en que el público se mostrara reservado en el primer concierto. En los restantes ya fue otra cosa; electrizaron materialmente *Los murmullos de la selva*, la *Cleopatra* y la *Polonesa* de Vieuxtemps, en la que los primeros violines hicieron primores de ejecución, y se celebraron unánimemente todos los demás números que figuraban en los programas.

Como todas estas obras han sido ejecutadas en el Teatro Real, me creo dispensado de decir que han obtenido una interpretación irreprochable. La importancia de los conciertos exigía innumerables ensayos parciales y de conjunto. Todos han trabajado sin descanso y con fe, y hasta se ha dado el caso de que algunos socios honorarios, que desde hace algún tiempo no tomaban parte activa en los negocios de la sociedad, han ocupado de nuevo sus puestos y han luchado con el ardor de los primeros años. El notable violinista Manuel Pérez, que por sus méritos indiscutibles ha dirigido este verano los conciertos de los Jardines, y es en la actualidad el segundo director de la Ópera, no se ha descuidado de sentarse en el atril del *concertino*, antes bien, lo ha considerado un puesto de honor que debía aceptar sin discusión.

También Mancinelli se ha mostrado en esta campaña como lo que es: artista de corazón y director insigne. Su amor al arte, y las instancias de la Sociedad a cuyo frente se halla, le han obligado a destinar al trabajo la mitad del tiempo que dedicaba a vacaciones desde la terminación de la temporada en Covent-Garden, hasta la apertura de nuestro Teatro Real. Bajo su dirección, las obras todas, y en particular las de Wagner, han resultado verdaderos prodigios de ejecución; es absolutamente imposible presentarlas con mayor claridad, matizarlas más delicadamente y medirlas con más inflexible rigor. ¡Lástima grande que alguna de ellas –el prelude de *Tristán*, por ejemplo– no haya sido oído por uno de esos escrupulosos wagneristas alemanes, en la seguridad de que no podrá señalar el más ligero defecto! A sus grandes dotes de director y a su conocimiento de los grandes maestros, une Mancinelli una memoria tan extraordinaria que le permite, como en el caso presente, dirigir nueve grandes conciertos, sin volver una sola hoja de las partituras.

La campaña de este verano, por lo rudo del trabajo, por la música interpretada y por el éxito conseguido, puede colocarla el maestro al lado de las más gloriosas de su vida de artista.

Pablo Sarasate ha querido también que su nombre inmortal figurase en estos conciertos, y ha tomado parte en el último de San Sebastián, ejecutando mejor que nunca –y con esto ya dicho todo– el concierto de Mendelssohn. En la tercera parte tocó la jota, tocó el zortzico, y enloqueció al público como de costumbre.

Un sabio y erudito musicólogo de Trieste, el maestro **Alberto Randegger**, miembro de innumerables Sociedades de educación musical, y uno de los Directores del Covent-Garden, ha acompañado a la Sociedad de Conciertos en toda su expedición, alabando entusiasmado los trabajos de la orquesta, interesándose vivamente por la suerte de la *tournée*.

No es necesario tratar muy a fondo a Randegger para convencerse de que es un perfecto caballero, y de que posee un corazón de oro.

Desde este sitio, devolviéndole los afectos que ha demostrado por una orquesta española, y en prueba de fraternidad artística, le envió un estrecho abrazo y un caluroso apretón de manos.

No puedo terminar esta deshilvanada crónica sin nombrar a José Arana, el gran Barnum donostiarra, que con una solicitud y una actividad inverosímiles hállase siempre dispuesto a llevar cosas buenas a San Sebastián, presentándolas con todo el aparato que su argumento requiera. Arana no repara en dificultades; salta por encima de todos los tropiezos y va derecho al asunto, con su suerte colosal, que quiera Dios conservarles muchos años. En el hotel Ezcurra obsequió con un banquete, deliciosamente servido, a los maestros Mancinelli y Sarasate; tuvo la honra de ser invitado a esta fiesta de artistas a la que asistieron una veintena de personas de las de más viso en San Sebastián.

Como he dicho, la Sociedad de Conciertos se dirige ahora a Vitoria, Burgos y Valladolid, y probablemente a fines de mes irá por breves días a Oviedo y Gijón. Últimamente ha recibido proposiciones ventajosas de Portugal, que no ha podido aceptar por falta de tiempo.

Me veo en la precisión de regresar a Madrid sin presenciar esta última parte de una expedición consagrada al arte, de una campaña interesantísima, brillante y de grandes resultados para el porvenir y para la gloria de la Asociación que la ha llevado a feliz término; de una *tournée* de propaganda wagneriana que deja en nuestras provincias del Norte el germen de la afición a lo bueno.

Hace unos meses, en estas mismas columnas, y hablando de la serie de conciertos del Teatro Real, terminaba un artículo con esas o parecidas palabras: «Pocos son ya los que combaten al gran maestro; Wagner, por fin, entró en Madrid».

La semilla va fructificando mucho más deprisa de lo que esperábamos los defensores del arte mal llamado del porvenir.

Hoy, por de pronto, puedo extender más, y exclamar, lleno de orgullo y de satisfacción: Mancinelli y su orquesta han paseado triunfalmente el pabellón de Wagner por media España³¹⁴.

Mancinelli y la Sociedad de Conciertos continúan la gira en el teatro de Vitoria, donde ejecutan *Los murmullos de la selva* y la *Marcha de Tannhäuser* (3 de septiembre), el Final de *Tristán e Isolda* y la Obertura de *Tannhäuser* (5 de septiembre) y la obertura de *Rienzi* (6 de septiembre). Siguen conciertos en el teatro de Burgos el 8³¹⁵ y 9³¹⁶, en el teatro Calderón de Valladolid el 11³¹⁷ y 13³¹⁸ y en el Teatro-Circo de Zaragoza el 15³¹⁹ y 16³²⁰. La Sociedad se traslada luego a Barcelona, donde José Juan Jaumeandreu escribe un artículo de preparación a los conciertos en el que lamenta el

³¹⁴ F. Bleu: "Los conciertos Mancinelli. Veinte días de vida artística. –Apogeo de la Sociedad de Conciertos. –propaganda wagneriana...". *El Heraldo de Madrid*, 6-IX-1891.

³¹⁵ *Murmullos de la selva* y *Marcha de Tannhäuser*.

³¹⁶ *Muerte de Isolda*, Obertura de *Tannhäuser*.

³¹⁷ *Murmullos de la selva* y *Marcha de Tannhäuser*.

³¹⁸ *Muerte de Isolda* y Obertura de *Tannhäuser*.

³¹⁹ *Murmullos de la selva* y *Marcha de Tannhäuser*.

³²⁰ *Muerte de Isolda* y Obertura de *Tannhäuser*.

atraso que sufre la ciudad Condal en lo relativo a las sesiones sinfónicas y, al tiempo que se congratula por la venida de Mancinelli y la orquesta madrileña, demanda para Barcelona la creación de una sociedad orquestal estable. Dice Jaumeandreu en el artículo que extractamos:

“Entro en materia sin emplear inútiles circunloquios, y declaro que la culta Barcelona, según creencia de hombres eminentes y como puede notarlos la fina observación, se halla pasando en música un periodo de atraso que no merece por cierto.

Desentrañar las causas de esta verdad, sería cuento interminable. Conste que hay una parte de público, dispuesta a oír y a pagar con gusto precios razonables a cambio de buena música, parte de público que aplaudió al sabio Hiller, después de haber ensalzado a Monasterio, llevó en triunfo a Rubinstein y a Planté, y acudió presuroso al Teatro Lírico a gozar percibiendo la pureza estética de las notas de Gluck vertidas por *Orfeo*. Esta parte no es muy numerosa, por desgracia; pero tiene sobrado ímpetu para arrastrar a la multitud [...]

Dejemos al Liceo en paz, o, mejor dicho, dejemos en paz el Liceo y prepare en buen hora su deslucida indumentaria, y cubra los hombros de los grandes sacerdotes con sábanas nada pulcras [...]. No ha de venir de ahí la solución.

Se ha repetido hasta más allá de la saciedad, que las artes son aristocráticas de por sí, es decir, además de su alteza y superioridad innegables, de su distinción y de su grandeza, requieren el auxilio de los poderosos de la tierra. [...] Debe, pues, contarse con la clase poderosa para intentar algo en arte que redunde en bien de todos.

Los conciertos no han arraigado en Barcelona porque no ha habido quien supiera llamar como es debido a las dos partes de público que hemos citado.

Se implantaron felizmente en Madrid, porque hubo quien supo darles impulso y logró fueran considerados como cosa de buen tono oír música excelente. Se fue desarrollando y formado el gusto, hubo luchas, algún desmayo, entorpecimientos, prejuicios, pero el arte se sostenía a nivel, los autores antiguos y modernos adquirieron trato íntimo con el público, éste en el Teatro Real tenía laudables exigencias contra tirios y troyanos, contra viento y marea, se ejecutó *Rienzi*, y más tarde *Lohengrin* y *Tannhäuser* después, y así sucesivamente esa clase, tachada de ligera y distraída, dejaba sus doblones en la arcas de las empresas, y gracias a ellos, los verdaderos aficionados del **paraíso** y de otras **localidades modestas**, impusieron el buen gusto. Sin darse cuenta de ello, en el Príncipe Alfonso por las tardes de Cuaresma y de primavera, habían adquirido inmensa educación musical.

Últimamente, ya es sabido, la Sociedad de Conciertos logró pronunciar en el teatro de la ópera la última palabra, transformado aquella elegante sala en templo consagrado al arte purísimo, ideal y sublime, y abierto el corazón, atenta la mente se escuchó la música pura de Beethoven en toda su imponente y tempestuosa grandeza, y los motivos reconcentrados, persistentes y divinos de Wagner, resumiendo todo su pensamiento en las páginas de *Parsifal*.

De todo esto pudiera haber gozado Barcelona a tener la dicha de que las sociedades de conciertos lograsen fecunda vida basada en la unión de voluntades y aspiraciones.

Hoy ¿por qué no decirlo? reina un atraso lamentable. No parece sino que el divino arte se halla desterrado de esta bella región donde todo está requiriéndole sin cesar. Y lo mejor del hecho es que el tal atraso, dada la penetración artística de

nuestros conciudadanos podría borrarse en brevísimo tiempo. O si no que lo diga esa parte doctísima de público a que he querido referirme antes. [...]

La Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por Mancinelli, recorre las provincias del Norte en peregrinación vencedora, imponiendo la alta música.

En todas partes el éxito ha superado los cálculos formados con mucha antelación, pues antes de emprender el viaje hubo vacilaciones sinnúmero. ¡Cuán poco costaría llamarla a Barcelona! ¿Qué más pueden desear sus inteligentes profesores?

Seguro estoy que vendrían a recoger el lauro de aquí con noble estímulo.

Se dirá que el tiempo urge, que debiera haberse pensado antes en ello: nada de eso. Que Dios nos depare como llovido del cielo un empresario de veras, que varias personas de viso le apoyen, y estoy cierto que cuatro conciertos bastarían para cambiar las corrientes del gusto y abrir nueva senda de porvenir rosado.

¿No causa pena calcular que costaría menos traer la lucida falange de profesores y coros, traer el arte respetabilísimo, que a una de esas eminencias empalagosas que se dan vida de reyes?

En San Sebastián ha llegado a darse un festival en la Plaza de toros, alcanzando inesperado resultado, así material, como para el espíritu.

Los mismos abonados al Real, los que pedían tres estrellas le dicen ahora al conde de Michelena, para que no lo eche en saco roto, que después de lo que se ha oído, no hay para que pensar en poner en escena más que óperas de mérito indisputable, música de veras, y es más, hasta las damas tenidas por insensibles a los encantos del arte grande, afirman hoy que no hay nada tan bonito como *Tannhäuser*.

No faltará quien diga que mejor que discurrir por traer a Mancinelli, será procurar que aquí se forme una sociedad análoga a la de Madrid, que pueda con el tiempo hasta, si a mano viene, aventajarla. Bueno, por mi no ha de quedar; pero por de pronto deseo pájaro en mano, e imitando al sin par Sancho Panza, respeto: *a Camacho me atengo, de cuyas ollas son abundante espumas gansos y gallinas, liebres y conejos*.

La labor de la Sociedad de Conciertos ha sido preparada con talento y paciencia sin fin, y los profesores cumplen sus deberes con alteza de miras, pues saben que no se les considera como simples instrumentos, sino como intérpretes expertísimos. [...]

Ojalá no se lleve el viento todas estas palabras”³²¹.

De la presencia de la Sociedad de Conciertos en Barcelona se ocupa especialmente la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, que publica un retrato y una biografía de Mancinelli³²² y una fotografía de la Sociedad³²³, destinando cinco páginas a las reseñas de los principales periódicos³²⁴. Entre otros, la revista dirigida por Pedrell

³²¹ Jaumeandreu, J. J.: “Hablemos de música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, pp. 624-25.

³²² Felipe Pedrell: “Luis Mancinelli”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, pp. 633-4.

³²³ “Grupo del 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.

³²⁴ “La Sociedad de Conciertos de Madrid en Barcelona. Opinión de la Prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, pp. 635-41.

publica el artículo de presentación realizado por Virella Cassañes³²⁵ para *La Publicidad* y recogido tras su fallecimiento en *Estudios de crítica musical*³²⁶; dice Virella Cassañes en esta presentación: “Más de cinco lustros de existencia de la Sociedad en un país meridional como el nuestro, y el éxito siempre creciente de sus innumerables sesiones, autorízanme, al presentar hoy a nuestro público a los profesores madrileños, a considerar su agrupación como verdadero centro docente, como institución musical española, única, a mi modo de ver, capaz de propagar indudables enseñanzas por todos los ámbitos de España [...]. He creído siempre una desviación del sentido artístico-musical, la inconsiderada afición de nuestros públicos por lo que al teatro lírico-dramático se refiere exclusivamente, sin otra aspiración que encauce, modifique y refine el cultivo y la afición a la música, de tal manera que el simple solaz y entretenimiento no se convierta en fuente de más puras impresiones, que lo mismo subyuguen y dobleguen al ánimo en la contemplación de la belleza, que sean fecundo manantial de estudio, al que deben converger las aspiraciones de todos aquellos que intenten buscar en la música la realización de sus fines. Y cuando tal desviación –causa primordial del atraso en que están en Barcelona las orquestas y el cultivo de la música orquestal– véola yo tan hábil y discretamente sorteada por los profesores músicos de Madrid, sube de punto mi cariñoso entusiasmo por su obra, y bato doblemente palmas al asistir a sus solemnes audiciones, que son, además de irreprochables modelos en su género, una esperanza legítima de **regeneración** en el porvenir artístico de nuestra patria [...]. La Sociedad de Conciertos de Madrid es hija, exclusivamente, de la iniciativa particular, que sólo por amor al Arte y al noble ejercicio de la profesión, congregó bajo su enseña a buen golpe de artistas músicos, a los que dieron luego su actual preponderancia el espíritu de asociación, la obediente disciplina y el ardiente afán en el estudio y en el trabajo [...]. Hoy no dirige, como en otros tiempos, a la Sociedad, un maestro español [...]. Votaron últimamente los asociados para su director al ilustre Luis Mancinelli [...], wagnerista convencido y aplaudido autor de obras lírico-dramáticas; perfila su apología la circunstancia de haber ejecutado

³²⁵ Retrato y datos biográficos en Felipe Pedrell: “Francisco Virella Cassañes”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 130, 15-VI-1893, pp. 81-82.

³²⁶ VIRELLA CASSAÑES: *Estudios de crítica musical*. Barcelona: Tip. *La Publicidad*, 1893.

completas, la Sociedad dirigida por él, las nueve sinfonías de Beethoven del admirable modo que pudieron apreciar el año último los concurrentes al Teatro Real”³²⁷.

El primer concierto de Barcelona se celebra el viernes 18 de septiembre en el teatro Tívoli, donde Mancinelli dirige el Preludio y Escena final de *Tristán e Isolda* y *Los murmullos de la selva*, partituras comentadas por José Juan Jaumeandreu en el artículo de preparación escrito para el *Diario del Comercio*³²⁸ y reproducido en la *Ilustración Musical...* de Pedrell³²⁹. Consagrada a Wagner, la segunda parte –dice³³⁰ Jaumeandreu–“fue lo más importante del concierto. El preludio de *Tristán e Isolda* y el final de este drama lírico portentoso y los *Murmullos de la Selva* de *Sigfrido*, fueron comprendidos como debía esperarse. –Admiran, dejan absortos, y en vez de expansión desea el espíritu recogerse, pensar, restablecer lo oído. Todas las dificultades fueron vencidas, dotadas las líneas con claridad presentadas y siempre el *motivo* dominando y ganando, palmo a palmo terreno”³³¹. *Los murmullos de la selva* y *La muerte de Isolda* se repiten a instancias del público; dice el *Diario de Barcelona* del 19 de septiembre: “Constitían la segunda parte, el preludio de *Tristán e Isolda* y el final de la misma ópera de Ricardo Wagner, y el *murmulo de la selva* fragmento del *Sigfrido* del propio maestro. Las tres eran nuevas en esta capital, y las tres son dignas de la fama que tiene conquistada el célebre maestro de Bayreuth. Con gusto fue escuchado el preludio de *Tristán e Isolda*, pero más que esta pieza saboreó el público las innumerables bellezas del trozo del *Sigfrido*, fragmento de música descriptiva, en el que domina siempre un motivo sentidísimo, de excelente colorido y con detalles de orquestación que descubren la mano meritísima del autor. Igual acogida obtuvo el final de *Tristán e Isolda* de una grandiosidad extraordinaria. Estas dos últimas piezas hubieron también de repetirse [...]. En resumen, la primera audición de la Sociedad de Conciertos de Madrid fue un triunfo para el director y para todos los profesores y una fiesta, repetimos, para los aficionados a la buen música, que se dieron anoche cita en el teatro del Tívoli, en donde se hallaban representadas todas las clases sociales, viéndose en los palcos y plateas a muchísimas

³²⁷ Virella Cassañes. “La Sociedad de Conciertos de Madrid”. *La Publicidad*, 18-IX-1891. También en *Ilustración Musical Hispano-Americana* (IV, 89, 30-IX-1891, p. 635) y *Estudios de crítica musical...*, p. 304.

³²⁸ Jaumeandreu, J. J.: “El concierto de esta noche”. *Diario del Comercio*, 18-IX-1891.

³²⁹ Jaumeandreu, J. J.: “El concierto de esta noche”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 20-IX-1891, pp. 636-37.

³³⁰ *Diario del Comercio*, 20-IX-1891.

³³¹ “La Sociedad de Conciertos de Madrid en Barcelona. Opinión de la Prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 637.

familias distinguidas de esta capital que ha regresado ya del campo. Es de suponer que el éxito de los demás conciertos igualará por lo menos y superará a caso al que tuvo el principio”³³².

En el segundo concierto, el sábado 19 de septiembre, Mancinelli dirige la obertura y la Marcha de *Tannhäuser* y la *Entrada de los dioses en el Walhalla* de *Das Rheingold*. Cada noche –dice Jaumandreu³³³– “ha sido un éxito para la Sociedad de Conciertos de Madrid y para su eminente director. En el del sábado fue interpretado Wagner con rarísima perfección, así en el fragmento del *Rheingold* como en la Sinfonía y marcha de *Tannhäuser*, ejecutadas como aquí no se había oído jamás”³³⁴.

En el tercer concierto, el domingo 20, Mancinelli dirige en dos sesiones *Los murmullos de la selva* y en el cuarto, el martes 22, repite la partitura citada, interpreta la Obertura de *Tannhäuser* y estrena en Barcelona varios fragmentos del tercer acto de *Los maestros cantores*, concretamente su preludeo, marcha, danza y coral, es decir, el preludeo del acto y toda la escena quinta, que comprende el *vals* o baile campestre del día de San Juan, la marcha o llegada solemne de los maestros cantores a la explanada donde se va a celebrar el certamen, el coral *¡Viva Hans Sachs!* y la repetición del preludeo variado. Dice el *Diario de Barcelona* el 23 de septiembre:

“El concierto dado anoche en el Tivoli por la Sociedad de Conciertos de Madrid ofrecía como principal atractivo la audición de algunas piezas de *Los maestros cantores* de Wagner, obra enteramente nueva para nuestro público. Este, que lentamente se ha ido iniciando en la escuela del gran maestro alemán, escuchó con gran atención y respeto los fragmentos que se ejecutaron, los cuales no llegaron a impresionarle y fueron recibidos por tanto con cierta frialdad. Y es que en esta obra, vulgarmente reputada como del género cómico, esperaban muchos encontrar una música wagneriana ligera, un aspecto nuevo del genio del maestro, como distinto y aparte de la unidad de sus obras. Y se encontraron con fragmentos de una obra en la que se muestra en su plena madurez el pensamiento de Wagner, en la que dentro de su argumento superficialmente cómico envuelve el autor una idea estética fundamental cuyo desarrollo musical es el estilo definitivo de Wagner en toda su pureza e intimidad. De ahí que si bien en las piezas ayer ejecutadas se descubren excelencias tales quizás como no las hay en otras obras del mismo autor aquí conocidas, mayores son también las que se pueden llamar dificultades de comprensión, vaguedad en los motivos, complicación instrumental, singularidad en las armonías, etc, etc.

³³² “La Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Diario de Barcelona*, 19-IX-1891. También en “La Sociedad de Conciertos de Madrid en Barcelona. Opinión de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, IV, 89, 30-IX-1891, p. 640.

³³³ *Diario del Comercio*, 20-IX-1891.

³³⁴ “La Sociedad de Conciertos de Madrid en Barcelona. Opinión de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 640.

No creemos, sin embargo, que el público persista en su frialdad si tiene nuevas ocasiones de oír las mismas piezas, y menos todavía si pudiera saborear la obra en conjunto, bien poseído de su argumento y, por tanto, del pensamiento capital que la informa. Así lo hizo presagiar la buena voluntad con que escuchó anoche las citadas piezas, como ha revelado en los anteriores conciertos grandes progresos en su gusto musical, en cuya formación habrá tenido no pequeña parte el Sr. Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid al hacernos oír magistralmente ejecutadas obras musicales que era ya lamentable que nos fueran desconocidas”³³⁵.

La Sociedad de Conciertos da un quinto y último concierto de despedida celebrado en el teatro Tívoli el 23 de septiembre; dice el *Diario de Barcelona*: “Muy selecto es también el programa del último concierto, que esta noche dará en el Tívoli la Sociedad de Conciertos de Madrid, la cual tendrá así ocasión de despedirse brillantemente del público barcelonés que ha hecho justicia al mérito de aquellos profesores colmándoles de aplausos. Figuran en el programa, entre otras piezas, la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, fragmentos de *Los maestros cantores*, de Wagner, la entrada de los dioses en el Walhalla del *Rheingold* y la escena final de *Tristán e Isolda* del mismo maestro Wagner, la polonesa de Vieuxtemps y la obertura de *Cleopatra* de Mancinelli”³³⁶. Además de las anunciadas, Mancinelli abre la sesión con la obertura de *Rienzi*.

Virella Cassañes realiza una valoración de los conciertos en un artículo publicado en *La Publicidad* el 26 de septiembre, en el que asegura que las sesiones de la Sociedad madrileña suponen para el público “la revelación de un nuevo género, que ha de cambiar, por lo visto, el rumbo de la afición musical barcelonesa, tan rota y tan maltrecha en estos últimos”. Dice Virella: “No me faltaba razón al anticipar en la semana última un entusiasta aplauso a la Sociedad de Conciertos de Madrid, si se tiene en cuenta la merecida ovación que ha dispensado a la orquesta dirigida por Mancinelli, el público de Barcelona. Contra la costumbre, reiterada aquí, desgraciadamente, de que no resultaran los conciertos ofrecidos por distintas empresas a los aficionados de esta capital, han despertado por fin los ecos de esa brillante agrupación la indiferencia y el desvío públicos, de tal suerte, que no parece sino que asistimos ahora al momento de la revelación de un nuevo género, que ha de cambiar, por lo visto, el rumbo de la afición musical barcelonesa, tan rota y tan maltrecha en estos últimos. Y cuenta que de nada refuerza tanto la demostración de este movimiento de reacción observada ahora, como

³³⁵ “La Sociedad de Conciertos de Madrid en Barcelona. Opinión de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 640.

³³⁶ *Diario de Barcelona*, 23-IX-1891. También en: “La Sociedad de Conciertos de Madrid en Barcelona. Opinión de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 641.

el recuerdo de las pasadas fechas en que pretendieron llamar inútilmente la atención pública al frente de los músicos de esta capital, Ribera y Nicolau de entre los nuestros, con Hiller y Monasterio, o capitaneando a profesores extranjeros Frigola, Massenet y Saint-Saëns, esto sin contar con los conciertos del Liceo [...]. Por fin, por nuestra suerte, hemos tenido la fortuna de oír una orquesta de verdad, tal como no la conocíamos en Barcelona [...]. Los profesores madrileños logran sus incomparables éxitos porque tienen escuela, porque educados en idénticos principios, cofúndense y compenétranse en un mismo sentido artístico, que, exteriorizándose en su modo de emitir el sonido, no superado, equilibra perfectamente su orquesta y ofrecen los números de sus programas como dechados de irreprochable ejecución [...]. Por su iniciativa [Mancinelli], hemos admirado esta vez al gran Beethoven en sus sinfonías quinta y séptima; hemos saboreado primores wagnerianos tales como los fragmentos de *Tristán e Isolda* (preludio y escena final de la muerte de Isolda) de *Sigfrido* (Murmullos de la selva de *Rheingold* (Entrada de los Dioses en la Walhala) y de *Los maestros cantores de Nuremberg* (preludio, marcha, danza y coral) con las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser* y la marcha de esa última ópera [...]. Preparada así la opinión, claro que lo mejor sería trabajar desde el año cómico entrante en encontrar una nueva senda, que corrigiese la desviación patente del gusto musical en Barcelona, amparándose desde luego nuestros centros filarmónicos en el cultivo de la música sinfónica. Pero esto desgraciadamente no resultará así, porque todavía esta sobrado arraigado entre nosotros el italianismo, condición de vida a lo que se observa en el Sociedad del Gran Teatro del Liceo...”³³⁷. A raíz de las cinco sesiones celebradas en el teatro Tívoli, Enrique Sánchez Torres publica un opúsculo sobre Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid³³⁸.

El 24 de septiembre Mancinelli dirige en la plaza de toros de Tarragona la Obertura de *Rienzi* y la Marcha de *Tannhäuser*; la Sociedad de Conciertos concluye la gira en Valencia, donde actúa el sábado 26 (Preludio de *Tristán e Isolda*, *Murmullos de la Selva*), el domingo 27 (*Entrada de los dioses en el Walhalla*, Obertura de *Tannhäuser*) y lunes 28 (Preludio y escena quinta de *Los maestros cantores*, *Muerte de Isolda* y *Los murmullos de la selva*). En la gira, Mancinelli ofrece un total de veintisiete

³³⁷ Virella Cassañes. “Los conciertos del Tívoli”. *La Publicidad*, 26-IX-1891; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 635 y en *Estudios de crítica musical...*, pp. 305-307.

³³⁸ “Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 89, 30-IX-1891, p. 642.

conciertos³³⁹; valorada de forma global, dice el profesor Sobrino, “la primera temporada de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Mancinelli fue un éxito absoluto: de público, de crítica musical, de ampliación de repertorio, con la aceptación del wagnerismo, recuperación de las masas corales, recuperación de Sarasate, conciertos en el Teatro Real, en el Jardín del Buen Retiro, gira por provincias con un total de veintisiete conciertos, y negociaciones para absorber a la otra orquesta de Madrid, la Unión Artístico-Musical. Por ello, no es de extrañar que en la Junta celebrada el 16 de noviembre se acordase por unanimidad un voto de gracias a la Junta directiva por el feliz resultado de la expedición de la Sociedad”³⁴⁰.

1892

“Una tarde oí una Sinfonía de Beethoven; por la noche tuve un acceso de calentura, caí enfermo, y después de mi restablecimiento resulté músico. Probablemente, esta circunstancia hizo que a medida que, con el tiempo, fui conociendo también otra música bella, no obstante, amaba, honraba y adoraba ante todo a Beethoven... Si la música instrumental de Beethoven estuviese comentada por un libreto e interpretada en la escena ¿qué espectáculo rivalizaría con sus sinfonías?” Richard Wagner³⁴¹

El 2 de enero la Sociedad de Conciertos de Madrid anuncia³⁴² la próxima temporada y abre abono para doce conciertos a celebrar a las dos y media en el Príncipe Alfonso los domingos 17, 24 y 31 de enero; 7, 14, 21 y 28 de febrero; 6, 13, 20 y 27 de marzo, y 3 de abril. Mancinelli presenta un programa compuesto por partituras de Beethoven, Wagner, Grieg, Tchaikowsky, Dvorak, Liszt, Chapí, Bazzini y él mismo. La Sociedad –dice el anuncio– “cuenta con la cooperación del célebre concertista español Sr. Tragó, que tomará parte en dichos conciertos. –He aquí el programa de esa campaña artística: [Beethoven] Sinfonía 3ª. –Ídem 5º. –Ídem 6ª. –Ídem 9ª (con coros). Mendelssohn.

³³⁹ Destacamos que la Sociedad de Conciertos no cita en su historial a Tomás Bretón, “lamentable omisión –dice *La España Artística*– ... que se apresurará a subsanarla en futuros programas”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

³⁴⁰ Sobrino Sánchez, R.: “La etapa de Mancinelli”. *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.

³⁴¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 96, 15-I-1892, p. 2.

³⁴² “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

Sinfonía en *la menor*. –Ídem en *la mayor*. Wagner. –Gran final del último acto de *Los maestros cantores de Nuremberg*, con solos de tiple, tenor, barítono, coro y *fanfare* de trompetas y orquesta. –Gran escena de la consagración del Graal de *Parsifal*. –Piezas instrumentales de las óperas *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *El oro del Rhin*, *La Valkiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses...*³⁴³. En el artículo de presentación de la temporada, Félix Borrell lamenta la vuelta al teatro de Recoletos y critica a Bretón y al público asistente a las últimas temporadas del Príncipe Alfonso; dice Borrell:

“El próximo domingo, 17, comienzan los tradicionales conciertos, llamados antiguamente de primavera, que por unas y otras causas han ido adelantándose de fecha, hasta celebrarse en el *rigor* del invierno.

El año pasado felicité a la Sociedad por el acuerdo de trasladarse de local, dando su serie acostumbrada en el Teatro Real. Antes de empezar la temporada, traté de demostrar en *El Heraldo* lo que los hechos confirmaron más tarde: que este teatro reúne mejores condiciones que el liceo del Príncipe Alfonso para las audiciones instrumentales y vocales.

La sociedad vuelve este año a su antigua casa, y claro está que si me pareció bien aquello, esto tiene forzosamente que parecerme mal. Desconozco las causas de tal determinación; poderosas tienen que haber sido para haber abandonado tan pronto un local, donde tantos laureles y provechos se conquistaron. Sean estas razones las que fuesen, hago constar mi voto en contra de la nueva mudanza.

El antiguo circo de Rivas, como local de conciertos, ha perdido los prestigios de que gozaba en tiempos de Barbieri, Monasterio y Vázquez. Durante los últimos años su ambiente artístico cambió radicalmente, y el carácter que tuvieron los conciertos que dirigían los tres citados maestros desapareció poco a poco, hasta adquirir otro, más popular quizás, pero menos culto y refinado. Diose en la manía de ejecutar música fácil, poco seria, vulgar y mezquina; los programas se formaron casi exclusivamente con juguetes instrumentales –*minuetos*, *serenatas*, *canzonetas*, *reveries*, etc, etc– y con números de relumbrón, escasos de miga y prodigios de aparato orquestal.

Esta desatentada elección de programas, retrajo a la gente de buen gusto y llenó el circo de un público especial, que se pasaba la tarde fumando en las localidades, haciendo repetir una y dos veces las obras cursis de Bolzoni, Godard, Pierné, Noguera, y otros compositores de última fila, y protestando siempre que tenía ocasión –afortunadamente se presentaban pocas– de las de Beethoven, Wagner y Mendelssohn.

Es muy posible, sin embargo, que la Asociación dirigida por Mancinelli a costa de sacrificios y de trabajos, y a fuerza de ofrecer novedades, pueda transformar en poco tiempo los gustos del público del Príncipe Alfonso. Esta especie de redención constituiría una gloria inmensa, y a la resurrección de la Sociedad de Conciertos de Madrid que presenciamos el año pasado, habría que añadir la resurrección del circo de Recoletos, como salón dedicado a la música. Así sea, pera bien de todos.

Una advertencia debo hacer sobre un detalle que parece insignificante, pero que influye poderosamente en la brillantez del espectáculo y predispone a favor o en contra de sus organizadores. Es necesario evitar a toda costa, y desde el primer

³⁴³ “Noticias de espectáculos. Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 2-I-1892.

concierto, que en la sala se fume; en los carteles y en los programas debe hacerse un llamamiento a la cultura del público para que se prive de hacerlo; y si esto no bastara, conviene pedir el concurso de la autoridad para corregir de raíz un abuso que no tiene precedentes en ningún teatro del mundo. Por mi parte, estoy dispuesto a insistir reiteradamente sobre el asunto.

De la parte artística de la campaña nada hay que decir.

La lista de obras nuevas publicada en el cartel de abono es más elocuente que todo cuanto pudiera ocurrírseme para elogiar como se merecen el talento y la iniciativa de Mancinelli, admirablemente secundado por los sabios profesores que componen la Sociedad.

Los madrileños que nos interesamos de verdad por el arte de la música, debemos exclusivamente a la Sociedad de Conciertos el poder experimentar de vez en cuando alguna satisfacción.

Si pasamos algún rato bueno, y si en Madrid se ha logrado algo serio en punto a educación musical, a ella sola hemos de agradecerse.

Si no existiese, viviríamos en la más completa ignorancia, estancados en los tiempos del *bell canto*, de las *fermattas* y de los calderones.

Con la temporada anterior nuestra conciencia artística ha despertado de su sueño profundo y nuestro gusto se ha redimido, Mancinelli, interpretando a Wagner de un modo perfecto, nos señaló el camino de las grandes emociones, y formó lo que a nuestro público le faltaba: un ideal estético de fondo y forma en el que pudiera depositar un culto sacratísimo³⁴⁴.

El domingo 17 de enero, la Sociedad de Conciertos celebra la primera sesión en el Príncipe Alfonso, en cuya primera parte figura el Final de *Los maestros cantores*, es decir y como señalamos anteriormente, el preludeo del acto tercero y toda la escena quinta que comprende el *vals* o baile campestre del día de San Juan, la marcha o llegada solemne de los maestros cantores a la explanada donde se va a celebrar el certamen, el coro *¡Viva Hans Sachs!* y la repetición del preludeo, concluido con una nueva coda. En palabras de Félix Borrell, el fragmento interpretado de *Los maestros cantores* “es un hermosísimo arreglo, hecho por Wagner mismo sobre el preludeo, wals, marcha y coral del tercer acto de dicha obra. –Celebrándose en Londres un concierto cuyos productos se destinaban a la construcción del teatro de Bayreuth, Wagner, que debía dirigirlo en persona, reunió estos fragmentos de su comedia musical, y formó con ellos una obra, homogénea y de gran valor propio y relativo, porque da excelente idea de los diferentes matices de aquel maravilloso tercer acto³⁴⁵. La interpretación de este arreglo sirve de preparación para la audición íntegra (con partes y coros) del último cuadro de *Los maestros* que Mancinelli prepara para el décimo concierto de la temporada. En la segunda parte del concierto se interpreta la Sinfonía nº 4, *Italiana*, de Mendelssohn y en

³⁴⁴ F. Bleu: “Notas musicales. La Sociedad de Conciertos”. *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1892.

³⁴⁵ F. Bleu: “Notas musicales. La Sociedad de Conciertos”. *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1892.

la tercera *Los murmullos de la selva* (Siegfried) y la *Cabalgata de las valkirias* (*La Valkira*). Con esta última obra –dice Borrell– “parece que Mancinelli quiere concluir con la añeja costumbre de terminar los conciertos con un número sin importancia ni interés, que se acompañaba siempre con los tacones de los que salían”³⁴⁶. Los tres fragmentos wagnerianos de *Los maestros*, *Siegfried* y *La Valkiria* son repetidos a instancias del público; éste es el artículo que escribe Félix Borrell sobre la primera sesión de la Sociedad de Conciertos:

“Mucha expectación; ¡un programa notable en toda la acepción de la palabra! Una interpretación excelente, y sirviendo de marco al cuadro, un público selecto y numerosísimo, que no cesó de aplaudir durante tres horas. He aquí, en resumen telegráfico, la impresión que saqué ayer del Circo Príncipe Alfonso.

La gran novedad y el atractivo del concierto descansaban, principalmente, sobre el número de *Los maestros cantores de Nuremberg*.

Como ya dije el otro día, esa pieza instrumental está formada por el preludio del tercer acto y tres escenas culminantes del mismo: el baile campestre del día de San Juan, la llegada solemne de los maestros cantores al sitio donde debe celebrarse el certamen, y el coral ¡Viva Hans Sachs! que entona en masa el pueblo nurembergués, correspondiendo a la conducta noble y honrada del ilustre poeta popular. El número termina con la repetición del preludio, modificado tan sólo por una cadencia nueva, digna de Wagner.

Este preludio –que es uno de los modelos del entreacto psicológico wagneriano, y que está construido en toda su extensión por un *maestoso* solemne– parafrasea y comenta la acción de la comedia en el momento de levantarse el telón en el tercer acto. Hans Sachs, en su taller de zapatero, reflexiona a solas sobre las peripecias ocurridas la noche anterior, y sobre el desenlace probable que tendrán.

La estructura del preludio traduce instrumentalmente y anticipa el carácter del monólogo, y como recuerdo de escenas pasadas, Wagner intercala en él una reminiscencia seductora: la canción de Sachs, cuando Beckmesser intenta en vano entonar la serenata dedicada a Eva.

Como página musical, es de lo más profundamente bello que el maestro ha escrito, y en punto a dominio técnico, baste decir que por sí solo debe considerarse como un completo tratado de armonía práctica.

En segundo lugar, aparece el vals que bailan los aprendices de los gremios y las aldeanas, deliciosamente armonizado también y con gran carácter de tiempo y de lugar. Anuncia el metal la llegada de los maestros con un movimiento de marcha conocida ya en Madrid, por servir de tema inicial a la obertura. El cuarto fragmento, o *coro*, lleno de magnificencia y amplitud, cantado en honor de Sachs, pone fin esplendoroso a la inmortal comedia de Ricardo Wagner.

El número de concierto, en conjunto, tiene gran interés, por cualquier lado que se le mire.

En absoluto, son cuatro trozos de música maravillosamente sentida y expuesta. Dan perfecta idea de los distintos ambientes que se respiran en uno de los más hermosos dramas de Wagner, desde el carácter reflexivo y melancólico del preludio, hasta el encanto y la sencillez melódica del vals.

³⁴⁶ F. Bleu: “Notas musicales. La Sociedad de Conciertos”. *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1892.

Demuestra, además y pone de relieve, la inimitable unidad que el maestro supo dar a sus obras. De otra manera, no se concibe que cuatro fragmentos de opuesto género, sin casi prepararles enlace, formen un cuerpo de música tan homogéneo como puede serlo una *obertura* o un *poema sinfónico*.

Por último, como quiera que en uno de los próximos conciertos hemos de oír íntegro, con partes y coros el último cuadro de *Los maestros*, la pieza de ayer sirve de preparación excelente.

El público, en general, recibió los fragmentos como deben recibirse en una primera audición; sin mucho entusiasmo, pero con grande veneración y respeto. La obra dura veintidós minutos, a pesar de lo cual, y a instancias de la mayoría, tuvo que repetirse, no sin que se oyeran antes media docena de siseos; no hay que sentirlo por Wagner, sino por los que siseaban. Protestar *Los maestros cantores* en el año 1892, es, sencillamente, sentar plaza de arrimado a la cola en materias musicales; siento decirlo, pero es preciso que esos caballeros vayan enterándose ya del ridículo papel que están haciendo.

Si el éxito de calidad correspondió a la obra de que acabo de ocuparme, la ovación grande fue para la escena del *Sigfrido* —que es ya popular en Madrid— y para la celebérrima *Cabalgata de La Valkiria*, oída en temporadas anteriores y transfigurada ayer por la brillante ejecución que obtuvo. Las dos escenas se repitieron en medio de una tempestad de aplausos y bravos.

Entre la música de todos los tiempos no puede elegirse obra alguna que iguale en grandeza de concepción y en efectos irresistibles a ese viaje fantástico de las valkirias con que da comienzo el tercer acto de la primera jornada de la *Tetralogía*. Wagner y sólo Wagner ha podido concebir y dar forma a esa escena fascinadora que se desarrolla en una garganta escueta y salvaje, donde las siluetas agudas de los peñascos se dibujan, siniestras, sobre un cielo nubarroso. Es el punto de cita de las nueve vírgenes guerreras, hijas de Wotan y de Erda, consagradas a recoger sobre los campos de batalla las almas de los héroes para llevarlas al Walhalla, mansión de la eterna *gloria*.

Un huracán de sonidos y de flexiones rítmicas se desata en la orquesta. El tema más importante, llevado por los timbres heroicos del metal, tiene explosión y va engrandeciéndose hasta llegar al *fortísimo*, mientras que las demás familias instrumentales y, sobre todo, los violos, acompañan en agudo esta *fanfare* sobrehumana con rasgos violentos, incisivos y vertiginosos, que tienen marcado sabor épico: desde el primer compás, Wagner se apodera por completo del auditorio, y, cuando suena el último, no hay más remedio que proclamarle inmenso por haber creado tanta grandeza. [...]

Dos palabras sobre la interpretación del concierto.

Hace un año que vengo observando, con gran placer, un adelanto manifiesto en nuestra orquesta, aparte de lo mucho que ha ganado con el último cambio de dirección. No puedo precisar en qué consiste esta mejora, que parece conferirse a mayor unión y concordancia entre los profesores todos. Como son los mismos, no es posible admitir que haya ganado mucho en mecanismo, siendo éste, como era ya, notable. A mi modo de ver, lo que sucede es que ahora sienten entusiasmo por la música que ejecutan y no se limitan a preocuparse individualmente de su parte, sino que aspiran, amparándose unos con otros y haciéndose concesiones, a fundir los diferentes timbres y crear una masa flexible y compacta de sonoridad. Este adelanto, que se inició con los conciertos del Real, hízose ayer tarde perceptible, aún para los menos doctos.

La ejecución resultó perfecta y acabada por parte de todos. El metal merece una especialísima mención; sonó justo toda la tarde, y brilló sin rasgadura alguna en los pasajes de fuerza.

En Mancinelli, la dirección de una obra que pueda ensayar con tranquilidad, se convierte en un verdadero sacerdocio. Penetra de lleno en el espíritu de la composición, en sus orígenes personales y en su punto de partida poético.

Dudo mucho que para un director de orquesta, exista obra alguna tan difícil de dominar como *Los maestros cantores*, a causa de que en cualquiera página de su partitura, y a veces en un solo compás, se encuentran temas importantes de distinto carácter, a cada uno de los cuales hay que dar el valor, el sentido y la fisonomía que les corresponda.

Y esto no puede hacerse ya a fuerza de talento y de experiencia: es necesario ser artista para sentirlo. Ya sé yo que no se nace director de orquesta, pero también sé que no se puede llegar a serlo sin haber nacido con instinto musical. Dado el poder expresivo que hoy tiene la música, no le bastan al arte de dirigir la habilidad y la erudición que consolidaban en otro tiempo la reputación de maestro.

Mancinelli dirigió ayer maravillosamente *Los maestros cantores*. Parece mentira que su temperamento meridional se amolde de un modo tan preciso a la textura sombría, reflexiva y septentrional del admirable preludeo.

La ejecución de la *Cabalgata*, tiene que ser muy distinta de la que conviene a *Los maestros cantores*. No presenta grandes dificultades bajo el punto de vista expresivo, exceptuando el tema principal, el de las valkirias, que hay que acentuar como Mancinelli lo hace, siguiendo la tradición de Bayreuth, esto es, subrayando la primera corchea con puntillo de cada inciso melódico, y nunca la negra también con puntillo, como se hizo en Madrid cuando la *Cabalgata* se estrenó. Pero si la expresión no es difícil, en cambio exige muchos cuidados el ritmo y la precisión orquestal.

Que la ejecución fue notabilísima, lo prueba el entusiasmo promovido por una pieza que en otras ocasiones nunca pasó sin protesta.

Y a propósito de la *Cabalgata*. Visto el éxito de ayer, ¿por qué no se decide Mancinelli a darnos de ella una audición completa con partes? No creo que costara gran trabajo el encontrar ocho buenas voces de soprano.

Los murmullos de la selva se tocaron tan bien como siempre, y la *sinfonía* de Mendelssohn –que sólo presenta algún escollo para las trompas, escollo que éstas vencieron, como he dicho, admirablemente– se interpretó con la rigidez y la sobriedad que convienen a este género.

En suma: una brillante entrada de la Sociedad de Conciertos, en el año veintisiete de existencia, y una gran tarde para los verdaderos aficionados³⁴⁷.

En el segundo concierto, el domingo 24 de enero a las dos y media, Mancinelli escoge la *Cabalgata* de *La Valkiria* para cerrar la primera parte del programa y al comienzo de la tercera parte estrena *Venecia e Napoli, tarantela* de Liszt nunca interpretada por la Sociedad de Conciertos³⁴⁸. En la primera parte –dice Borrell– “se repitieron, entre unánimes aplausos, el *scherzo* del *Sueño* de Mendelssohn, esa filigrana musical que cuanto más se oye más se admira, y la popular *Cabalgata*, que se tocó con la misma energía que el domingo anterior”³⁴⁹. En la segunda parte del concierto, Mancinelli dirige la *Quinta Sinfonía*, en *do menor*, de Beethoven en una interpretación

³⁴⁷ F. Bleu: “Notas musicales. Primer concierto...” *El Heraldo de Madrid*, 18-I-1892.

³⁴⁸ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 23-I-1892.

³⁴⁹ F. Bleu: “Notas musicales. Segundo concierto...” *El Heraldo de Madrid*, 25-I-1892.

en la que iguala exactamente el valor de las corcheas en tresillo iniciales y, siguiendo el parecer de Wagner, sostiene con persistencia el calderón subsiguiente. El auditorio –dice Borrell– “con su entusiasmo, y la prensa con sus escritos [...] han hecho esta vez justicia a la orquesta que dirige notablemente Luis Mancinelli, y la interpretación que dieron a la *sinfonía* de Beethoven, se recordará por mucho tiempo entre los aficionados. –La ejecución excelente y el éxito grande pueden explicarse con media docena de palabras copiadas de un libro de Ricardo Wagner. El libro se titula *el arte de dirigir la orquesta*, y las palabras son las siguientes: «El intérprete más fiel de Beethoven, será siempre el que mejor sepa leerle»³⁵⁰.

La Sociedad de Conciertos celebra la tercera sesión el domingo 31 de enero en el Príncipe Alfonso, donde Mancinelli dirige la *Consagración del Graal* y el Preludio de *Tristán e Isolda*, estrenando en Madrid el Final de *El oro del Rin*, escena que describe así Félix Borrell: “En la última escena del prólogo de la *Tetralogía* los dioses se dirigen al castillo recién construido por los gigantes. Mientras atraviesan el puente firmado por el arco iris, que da acceso al Walhalla, las hijas del Rhin, y con voces quejumbrosas, piden que se les devuelva el oro que el Nibelungo Alberico acaba de robarles. –El tema del Walhalla estalla en la orquesta, cruzado incesantemente por gigantescas armonías; sobre un motivo de marcha triunfal, y en medio de una verdadera apoteosis de sonoridades majestuosas, entran los dioses en su morada, que comienza a enrojecerse con los últimos rayos del Poniente”³⁵¹. En la sesión se repiten todas las piezas del programa salvo la obertura del *Pardom* de Meyerbeer, que abre el programa, y la escena de *Parsifal*, por sus dimensiones. Dice Borrell sobre la tercera sesión de la Sociedad:

“Ayer fue día de gala con uniforme para la comunión wagnerista madrileña. Un programa monumental, casi por entero consagrado al coloso de Bayreuth, puso en efervescencia los ánimos y en expectación a todos los que respiran ambientes elevados. Faltaban localidades para la demanda que de ellas había; se cotizaban en manos de los revendedores a precios considerables, y al comenzar el concierto, en butacas y palcos no había un solo asiento desocupado. En el paseo, en las galerías, en los pasillos se apiñaba una multitud inmensa. El aspecto del salón era imponente; pocas veces se verá un lleno tan completo.

Lo más significativo de este lleno consistía en la calidad de auditorio. Allí estaban la mayor parte de los que en Madrid se ganan la vida trabajando intelectualmente, todos los músicos y pintores, la plana mayor de nuestros literatos, autores dramáticos, novelistas y críticos, muchos catedráticos, muchos médicos, muchos abogados, un número incalculable de estudiantes y aún alguno que otro

³⁵⁰ F. Bleu: “*Quinta Sinfonía* de Beethoven”. *El Heraldo de Madrid*, 30-I-1892.

³⁵¹ F. Bleu: “Notas musicales. El tercer concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1892.

aristócrata de buen gusto, de los que no dedican su existencia entera a tirar al pichón o a correr liebres.

De este ilustradísimo concurso no puede presumirse que asistiera al concierto para *ver o ser visto*; y como, por otra parte, la aceptación del programa arguye una tácita profesión de fe, los enemigos de Wagner tienen que bajar la cabeza y confesar que sus adeptos son ya muchos y buenos.

Tres obras de Wagner figuraron en el programa; la *consagración del Graal*, de *Parsifal*, el preludio de *Tristán e Isolda* y el final de *el oro del Rhin*, esta última nueva en Madrid.

De las dos primeras nada puedo decir, después del detenido estudio que les consagré hace un año en este mismo periódico. La escena de *Parsifal* produjo ayer una impresión profundísima y arrebatadora, mucho más intensa que cuando se estrenó. Si he de decir la verdad, a mí me resultaba con más efecto en el Teatro Real; su sala recoge y funde mejor los timbres del coro y de la orquesta, particularmente de los de la madera, que en el Príncipe Alfonso se perciben algo opacos.

Y sin embargo, me explico perfectamente el mayor éxito de la *reprise*. El público ha intimado ya con las melodías que componen el fragmento, y a la emoción estética que producen no va mezclada la sorpresa de lo desconocido, como ocurre en las primeras audiciones; sorpresa que atenúa involuntariamente el efecto y la impresión.

La interpretación fue la misma que el año pasado; es decir, inmejorable por parte de todos, incluyendo a los maestros Mateos y Noli, y al ya popular *campanero* Saco del Valle.

La ejecución del preludio de *Tristán*, a juicio del auditorio entero, puede considerarse como la más perfecta que hayamos oído de esta gigantesca y nunca bastante admirada página instrumental. Me faltan palabras con que expresar el sentimiento arrebatador que Mancinelli imprimió al preludio, y el esfuerzo y el entusiasmo que en él pusieron los profesores para conseguir el carácter melancólico y penetrante que le es propio.

Un aplauso atronador y prolongado premió esta ejecución excepcional, que fue —y con ello va dicho todo— digna de la obra.

El final de *Das Rheingold* constituyó un triunfo más para Wagner, una ovación para el director y los ejecutantes, y un número que añadir al repertorio corriente de nuestros conciertos. ¡Con qué habilidad se eligió esta pieza, eminentemente pintoresca, para colocar al lado de la profunda expresión que tienen *Tristán* y *Parsifal*! [...]

A la terminación del número sonaron los doce *siseos* de costumbre cuando se estrena una obra de Wagner. La de que se trata es sencillísima de melodía, y está expuesta con suma claridad. Al que no la comprenda debe aconsejarse que se deje de aficiones musicales, y el que no sienta el tema encantador de las Hijas de Rin, apoyado en las arpas, puede tener la seguridad de que es un desgraciado [...]

Creo asumir en esta ocasión los sentimientos de todos los artistas y aficionados madrileños, dirigiendo al maestro Mancinelli un voto de gracias por el hermosísimo concierto con que nos obsequió ayer tarde.

Leo muy a menudo los programas de casi todos los conciertos que se celebran en Europa, y he encontrado muy pocos que puedan compararsele.

Siga la Sociedad de Conciertos por ese camino, que es el más indicado para adquirir gloria, para recoger aplausos y para ganar mucho dinero”³⁵².

³⁵² F. Bleu: “Notas musicales. El tercer concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1892.

Para el cuarto concierto, el domingo 7 de febrero, Mancinelli escoge un programa similar al anterior, presentando como única novedad una *Serenata* para instrumentos de cuerda de Tchaikowsky. Aparte de este estreno –dice Borrell– “oímos la *Muerte de Isolda*, admirablemente interpretada y repetida en medio de una ovación [...]. *La Consagración del Graal*, obtuvo ayer mayor éxito que nunca, y Mancinelli se vio precisado a presentarse muchas veces en el proscenio para recibir los aplausos, los bravos y las aclamaciones del selecto auditorio que llenaba el teatro”³⁵³. Concluido el concierto, un grupo wagneristas reunidos en el Círculo de Bellas Artes piden a Borrell que dirija a Mancinelli una solicitud para el próximo concierto; dice el crítico de *El Heraldo*: “en nombre de muchos aficionados, me permito dirigirle una solicitud para que se sirva informarla favorablemente. Se reduce a pedir la ejecución de la *Marcha fúnebre* de *El crepúsculo de los dioses*. ¡No me desaire usted, maestro!”³⁵⁴.

En el quinto concierto, el 14 de febrero, Mancinelli dirige la Obertura de *Tannhäuser* y *Los murmullos de la selva* en la primera y última parte del programa respectivamente y, además, ambas piezas se repiten “entre estruendo de palmadas”³⁵⁵. Dice Borrell: “las oberturas de *La estrella del Norte* y de *Tannhäuser*; el *scherzo* de la sinfonía en *do*, de Marqués; *Los murmullos de la selva* y la segunda *Rapsodia*, de Liszt, no son ciertamente números que puedan formar la base de dos partes de un concierto notable. – Cada uno de por sí tiene prestigios suficientes para figurar honrosamente en un programa más variado y de mayor novedad; pero todos juntos, por ser demasiado conocidos, dieron poca atracción y realce a las partes primera y tercera de la sesión musical de ayer tarde”³⁵⁶.

En el sexto concierto, el 21 de febrero, Mancinelli incluye la *Marcha fúnebre de Sigfrido* de *Götterdämmerung* como final de la primera parte y para su interpretación refuerza la orquesta en las secciones de viento y percusión; el fragmento wagneriano se repite a instancias del público. También figura como cierre de programa la *Marcha de Tannhäuser*; dice Borrell en *El Heraldo de Madrid*:

“Ante todo, considérome en el deber de mandar un millón de gracias al maestro Mancinelli, agradeciéndole muy de veras la ejecución de *La marcha fúnebre de*

³⁵³ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer...”. *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1892.

³⁵⁴ F. Bleu: “Notas musicales... El wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes”. *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1892.

³⁵⁵ F. Bleu: “Notas musicales. El quinto concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1892.

³⁵⁶ F. Bleu: “Notas musicales. El quinto concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1892.

Siegfrid, que, en nombre de muchos aficionados, le pedí en uno de mis últimos artículos.

Como final de la primera parte, es decir, en el sitio de las novedades de verdadero interés, figuró en el programa de ayer ese trozo musical conocido y admirado de todos los públicos de Europa.

El crepúsculo de los dioses es entre todas las obras de Wagner, la más difícil de juzgar y comprender, no sólo por sus proporciones desmesuradamente largas, pero también por los atrevimientos teatrales que contiene y por las originalidades técnicas que aparecen en toda la escena, en cada compás.

La marcha fúnebre, que forma parte del acto tercero, es, por el contrario, clara como la luz, de escasa extensión, y está compuesta de temas muy corrientes para los que conocen, siquiera de un modo artificial, *El Anillo del Nibelungo*.

El trabajo poético de Wagner en este fragmento, tiene una importancia capital. Las melodías que en otras ocasiones le han servido para expresar el gozo, la alegría, el triunfo, el amor, la juventud y la lucha conviértense ahora en quejidos musicales, en lamentos armónicos, y el todo constituye un canto de suprema amargura, en el que la Naturaleza llora la pérdida de su creación más perfecta: el ser humano.

La *fanfare* victoriosa de Sigfrido toma en la marcha un aspecto lúgubre y siniestro; con esta modificación adquiere un carácter nuevo, y forma una melodía incomparablemente hermosa, penetrante, sólida, dramática, única.

El arte de la *marcha fúnebre* es un arte nuevo, sin ninguna semejanza con lo conocido. Es el refinamiento de la [...] ³⁵⁷ genial, unido a la sencillez clásica; el lirismo mezclado con el drama; la lucha de pasiones introducida en la sinfonía.

A la salida del concierto saludé a uno de los más sabios profesores del Conservatorio, y quise conocer su opinión sobre *La marcha fúnebre*. Me fue imposible terminar la interrogación.

—¡No me pregunte usted nada! ¡¡Inmenso!! —dijo; me dio un fuerte apretón de manos, y desapareció.

Lleva razón sobrada mi respetable amigo. Las obras artísticas de esta naturaleza, sólo se pueden juzgar con monosílabos. Hablar de ellas, es perder lastimosamente el tiempo.

De inmensa puede calificarse también la interpretación que obtuvo. Mancinelli reforzó la orquesta con el instrumental de viento, y de percusión que pide la partitura, y la dirigió, como dirige la música de Wagner en general, es decir, inmejorablemente. No puede pedirse nada más perfecto, ni más riqueza de detalles, ni más colorido, ni más rigor de movimiento en el difícilísimo ritmo que tiene, ni mayor ajuste de la orquesta toda. Bastaría este solo trabajo para acreditarle como uno de los mejores artistas de la batuta. ¡Bravísimo, maestro! [...]

¿Y el público? Poco más o menos, como de costumbre.

La *Marcha fúnebre* de Wagner se repitió, sin que hubiera que lamentar ningún *siseo*; pero con menos aplausos de los que han obtenido en ese mismo teatro Godart, Bolzoni, Perné y Noguera [...]

Para el próximo concierto prepárase una primera parte wagneriana, compuesta de la *Cabalgata*, los fragmentos de *Los maestros cantores* y la *Marcha fúnebre*.

En la segunda parte debutará como concertista el Sr. Bordás, que, según cuentan, es un notabilísimo violinista ³⁵⁸.

³⁵⁷ Documento deteriorado.

³⁵⁸ F. Bleu: "Notas musicales. El concierto de ayer". *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1892.

En el séptimo concierto, el domingo 28 de febrero, Mancinelli dirige tres fragmentos wagnerianos en la primera parte: la *Cabalgata de La Valkiria* y la *Marcha fúnebre de Götterdämmerung* (se repiten a instancias del público) y la escena quinta del acto tercero de *Los maestros cantores*, fragmento que –dice Borrell– “tuvo, si no muchos, al menos espontáneos y sinceros aplausos”³⁵⁹. A lo largo del concierto se producen algunos incidentes entre un sector del público poco acostumbrado a los conciertos y en medio de los aplausos a la *Cabalgata de La Valkiria* se escucha un silbido. Este tipo de incidentes, como veremos, se repiten en el concierto siguiente.

En el octavo concierto, el 6 de marzo, Mancinelli dirige el prelude de *Tristán e Isolda* como última partitura de la primera parte, siendo repetida. En el concierto –dice Borrell– “el pueblo soberano de la galería y del paseo, peor que nunca. Se explica. A causa del temporal tuvieron que suspenderse los novillos, el partido de pelota y las meriendas íntimas de las Ventas; estas suspensiones llevaron al concierto un contingente de aficionados a espectáculos fuertes, que se pasaron toda la tarde vociferando y escandalizando cuanto pudieron, no faltándoles más que pedir banderillas de fuego para Beethoven y para Wagner. Ya llegará. –Por de pronto, declararon inaguantables, y tabarras de solemnidad, a la *Sinfonía heroica*, al prelude de *Tristán* y a la *Ronda de Los gnomos*, sisean todos a cuerpo descubierto, y protestando con aullidos de coraje la repetición del segundo. Nada me sorprende, y predije lo que iba a pasar con este público del Príncipe Alfonso, que entorpece y entorpecerá todos los propósitos levantados y artísticos que pueda tener la Sociedad de Conciertos. A ella se lo anuncié desde estas columnas, y desgraciadamente, no me he equivocado. Cosnte”³⁶⁰. Escritas estas líneas, Félix Borrell recibe un escrito de Telesforo de Aranzadi Unamuno³⁶¹ fechado el 7 de marzo, en el que después de asegurarle que no hay crítico en Madrid más cualificado técnicamente, expone algunas consideraciones sobre el público del Príncipe Alfonso; dice Aranzadi:

³⁵⁹ F. Bleu: “Notas musicales... El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 29-II-1892.

³⁶⁰ F. Bleu: “Notas musicales... El concierto del domingo”. *El Heraldo de Madrid*, 8-III-1892.

³⁶¹ Telesforo de Aranzadi, Vergara (Guipúzcoa) 1860, Vergara 1945; doctor en farmacia y ciencias naturales, catedrático de la Universidad de Granada desde 1895 y decano de la Facultad de Farmacia desde 1907, es autor de varios estudios de antropología y etnomusicología vascos, destacando su estudio sobre el compás de zortzico en el que demuestra que otros pueblos como el finés y el lapón utilizan el compás de 5/8. Casares Rodicio, E: “Aranzadi Unamuno, Telesforo de”. *Diccionario de la música...* t. 1. Madrid: SGAE, 1999, p. 562.

“Muy señor mío: no conozco, entre los críticos de arte que escriben en los periódicos madrileños, otro que, como usted, se manifieste con criterio técnico, personal y honrosamente desligado de las despóticas imposiciones del montón público del Príncipe Alfonso; esto me induce a exponerle varias consideraciones que me atrevo a esperar hallarán en usted favorable acogida.

Las gentes que juzgan de las cosas con superficialidad habrá usted observado que atribuyen erróneamente todas las peticiones de repetición a la misma parte del público, confundiendo lastimosamente al entusiasta de Beethoven con el fanático de Godard; no tienen en cuenta que en los conciertos es costumbre consagrada el hacer de las repeticiones el criterio de los grandes éxitos, costumbre a que suele obedecer en la redacción de los programas de los conciertos siguientes; se compadecen hipócritamente del supuesto cansancio de la orquesta (y cansancio efectivo de ciertas orejas) cuando se trata de las mejores obras de Beethoven y Mendelssohn, y truecan la compasión en crueldad siempre que se pone en tela de juicio la repetición de lo manoseado, como sucedió con las mil y una audición de la *Rapsodia*.

Gran parte, en ciertos resultados que acusan carencia alarmante de sindéresis en el público, tiene, sin duda, la influencia del local. El año pasado se repitió en el Teatro Real la *marcha fúnebre* de la *Heroica* con beneplácito del público, de la orquesta y de su digno Director. Este año, con su ejecución más brillante y precisa, sufrió ayer los desaires del público *circense*.

Por su parte, las autoridades policíacas muestran tal tino en el desempeño de sus funciones, que dejan pasar impune el inculto silbido que el domingo anterior se oyó contra la *cabalgata* de *La Valkira* y las groseras voces que al Sr. Bordás dirigieron los que brutalmente querían la repetición de la *Rapsodia*, que consiguieron al fin por falta de entereza del Sr. Mancinelli; no acaban de comprender tampoco que deben reprimir de grado o por fuerza, la falta de cultura que implican las conversaciones en voz alta, golpes de bastón y taconeos. Si varias descompuestas voces se escandalizan de un aplauso a Beethoven o a Chapí, salen de su apatía para molestar, siquiera sea por dos minutos, a quien ha cometido el horrendo delito de manifestar su satisfacción por el mérito de aquellos autores y de la ejecución que ha conseguido. ¿Es que volvemos a la doctrina de que las minorías están fuera de la ley? No. Es que es más cómodo molestar y detener a uno que aplaude, que a varios energúmenos que vociferan.

Soy de usted atento v.s.q.v.s.m, T. Aranzadi”³⁶².

En el noveno concierto (13 de marzo) Mancinelli dirige la *Entrada de los dioses en el Walhalla* (Das Rheingold) y el Preludio de *Parsifal* y en la décima sesión incluye la escena quinta completa de *Los maestros cantores*. Con tal motivo, Félix Borrell escribe un artículo sobre el argumento de la escena y la significación de la partitura wagneriana en un escrito publicado en *El Heraldo de Madrid* el sábado 19 de marzo, un día antes del concierto. Dice así:

“En el programa del concierto de mañana figura todo el cuadro final de esta obra de Wagner, por la que el público de Madrid podrá conocer otro de los aspectos o aptitudes de su genial naturaleza artística.

³⁶² F. Bleu: “Nota musicales... El concierto del domingo”. *El Heraldo de Madrid*, 8-III-1892.

Los maestros cantores es una comedia musical única en su género, que no tiene nada que se le parezca en el mundo lírico dramático. La profundidad de concepción y de medios expresivos; el misticismo penetrante del autor de *Parsifal*; las luchas épicas y los símbolos cosmogónicos del *Anillo del Nibelungo*; la resurrección de los poemas caballerescos de la Edad media, se truecan aquí en representaciones más mundanas. La sublimidad ha dejado paso franco por una vez a la llaneza; los dioses, los santos y los héroes ceden su plaza a los menestrales; se gana en intimidad lo que se pierde en grandeza clásica; Esquilo se ha convertido en Aristófanes.

Esta individualidad que la obra tiene, aparte de su valor absoluto, la coloca en lugar muy preeminente, al lado de las mejores creaciones del maestro. De uno a otro extremo, debe considerársela como obra maestra, y el asombro que produce –hablo por impresión– es tan grande como el que causan *Parsifal* o *Tristán*. Considerada bajo el aspecto técnico, su partitura es un dechado de preciosidades melódicas y armónicas, de lo más rico, lujoso y sabio que ha escrito Wagner. El trabajo temático en ella contenido, fascina al que recibe la impresión, por encontrar tanta belleza y desespera al teórico que analiza impotente en poder explicarla.

Creo inútil poner de relieve toda la importancia que la audición de mañana tiene, y únicamente intentaré, en cuatro palabras dar una ligera noción del asunto de la comedia wagneriana.

El caballero Walther de Stolzing se enamora perdidamente de Eva Pogner, hija de un platero, maestro cantor de Nuremberg. Éste cederá la mano y la dote de aquélla al vencedor de un certamen que ha de celebrarse el día de San Juan, patrón de la ciudad. Walther, sin hallarse hincado en la retórica especial y extravagante de la Corporación, aspira al premio, pero es derrotado, por mayoría de votos, en un ensayo previo.

El juez encargado de calificar su examen, y *marcar* las faltas que cometa, es precisamente Sixtus Beckmesser, un escribano cartulario, viejo y grotesco, que pretende también a la hermosa Eva. Pero, desgraciadamente para él, de la Asociación forma parte Hans Sachs, el gran poeta popular, el amigo de Lutero y de Alberto Durero. Sachs, desde luego, reconoce en Walther un verdadero poeta, espontáneo, inspirado, reformador y enemigo de fórmulas escolásticas; se propone protegerle en sus nobles aspiraciones, y después de muchas ocurrencias episódicas que se suceden en los actos primero y segundo, le promete solemnemente interponer su influencia y su prestigio para cambiar la irreflexiva decisión de los maestros.

Ensaya a Walther el canto del certamen, y con astucia mefistofélica, cede a Beckmesser la letra del mismo. Pronto se verá con qué objeto.

Comienza el último cuadro: el certamen.

Los sonidos de la *fanfare* hacen presentir la gran festividad de Nuremberg. Estamos en una pradera de las cercanías de la ciudad, a orillas del río Pegnitz. Las corporaciones y los gremios burgueses entran en escena con estrépito. El lugar; el motivo de la consagración; las diferentes frases del coro correspondientes a las artes y a los oficios; las sonoridades fuertemente acusadas de la orquesta, como corresponde a esta expansión popular; el tema rústico y originalísimo de los pífanos; el vals campestre, tan característico de lugar y tiempo, y por fin, la marcha solemne de los maestros dan al *fragmento* una nota admirable de realismo.

A la entrada de Hans Sachs, delante del cual todas las cabezas se descubren, la orquesta expresa una veneración religiosa, y acto continuo, como respondiendo a un sentimiento unánime, las voces entonan el coral de la Reforma, inmenso grito de libertad de un efecto imponente, sólo comparable al que produce la *Oda a la alegría* de la sinfonía con coros de Beethoven.

Después de un recitado admirable de Sachs, Beckmesser preséntase a concurso, cantando los versos que recibió de manos de aquel, adaptándolos a una melodía de escuela, tan extraña, tan incoherente, tan vulgar, que sólo carcajadas y burlas produce.

En cambio Walther, con la misma letra, entusiasma al pueblo y a los maestros. Las palabras corresponden en expresión a la inspiradísima melodía que para ella ha compuesto.

El pueblo nurembergués proclámale merecedor de la mano de Eva, y aclama a Sachs, al zapatero artista, al protector del arte nuevo.

Éste es, a grandes rasgos, el esqueleto de *Los maestros cantores* y el significado teatral del cuadro que mañana va interpretar la Sociedad de Conciertos.

Por dentro del asunto de la comedia, se desenvuelve una trama simbólica que es bien clara.

En Walther de Stolzing, encarnación de la poesía noble y de la espontaneidad popular, luchando contra la rutina, todo el mundo ve al autor de *Lohengrin*, desbaratando con su estética las fórmulas viejas de las Academias y Conservatorios.

Pero por encima de estas alegorías demasiado personales, debe buscarse en la obra un fondo más serio.

La acción de ella, transcurre, como es sabido en la aurora de la Reforma. Las corporaciones de Maestros cantores vinieron a ser centros activos de la propaganda de la nueva secta porque Martín Lutero confió sus doctrinas al espíritu melódico de que las informaba. En este momento nace la Alemania moderna.

En la partitura, Wagner ha precisado las formas escolásticas prontas a desaparecer, y ha introducido, entre las melodías libres y líricas de Walther y de Eva, fragmentos de corales y frases hinchadas de arte sujeto a patrón.

El simbolismo de la idea adquiere tanto más poder cuanto que la misma realidad le sirve de base³⁶³.

El domingo 20 de marzo se celebra el décimo concierto de la temporada en cuya tercera parte Mancinelli estrena en Madrid el último cuadro (completo) de *Los maestros cantores* con la intervención de Araceli Aponte (Eva), Emilio de Marchi (Walther), Ignacio Tabuyo (Sachs), Antonio Baldelli³⁶⁴ (Beckmesser), Blasco (Pogner), las comprimarias Tanzi, Ziliani, Ponsini... en total más de doscientos intérpretes sobre el escenario del Príncipe Alfonso. Mancinelli estrena, además, *El festín de Baltasar*, poema sinfónico de Giner que no llega a entusiasmar al público; lo mejor de la sesión del 20 de marzo –dice *La España Artística*– “fue un fragmento de la ópera de Wagner *Los maestros cantores*, en el que el inimitable y distinguido caricato del Teatro Real D. Antonio Baldelli dijo una estrofa admirablemente, haciéndose digno de ruidosa ovación³⁶⁵. Dice Félix Borrell:

³⁶³ F. Bleu: “Notas musicales. *Los maestros cantores de Nuremberg*”. *El Heraldo de Madrid*, 19-III-1892.

³⁶⁴ Mecahis: “Celebridades. Antonio Baldelli”. *La Caricatura*, III, 69, 22-II-1886, p. 6.

³⁶⁵ “Teatros de Madrid”. *La España Artística*, V, 192, 24-III-1892, p. 2.

“No he presenciado en Madrid un éxito musical más franco, más espontáneo y más ruidoso que el que obtuvo el domingo por la tarde en el Circo del Príncipe Alfonso el cuadro final de *Los maestros cantores de Nuremberg*. El público en masa, que era numeroso como nunca, se entregó completamente a Wagner desde los primeros compases del fragmento; comprendió acto continuo la inmensa trascendencia de esta obra, sin parecido en la historia del arte, penetrando en su significación poética y apreciado todos los detalles y pormenores que la enriquecen.

Por lo mismo que otras veces dejo correr la pluma quejándome amargamente de las injusticias e ingratitudes que los aficionados madrileños suelen cometer, hoy estoy en el deber de desagraviarlos y hacer presente mi satisfacción grandísima por los honores espléndidos con que han recibido el trozo de *Los maestros cantores*. Y a la satisfacción hay mezclado un poco de egoísmo, no por la parte del ferviente culto que a Wagner profeso, sino por la predilección especial que siento por esta obra, que me impresionan hondamente, que me atrae, y a cuyas bellezas –para mí insuperables– me unen con estrechos lazos mi temperamento y el criterio, bueno o malo, que del arte tengo.

La comedia musical de Wagner me deja resuelto el problema del lenguaje cantado y de la expresión sinfónica en el drama lírico y le concedo una importancia capital, porque con los procedimientos más complejos del contrapunto, con las formas más complicadas de la ciencia de la armonía, logra una perfecta adaptación de la música para la representación de los sentimientos ordinarios y familiares de la vida humana, demostrando que la poesía puede nacer de los acontecimientos más sencillos, y de los incidentes menos elevados.

Su trabajo de orquesta, por una parte, constituye una concepción, un arte enteramente nuevo, y más que original, único. El discurso sinfónico que sucede sin interrupción alguna, y está basado generalmente sobre frases características que pintan el curso de la acción, la naturaleza del episodio a que se refieren, el carácter del personaje.

Y en contraposición, hallo en *Los maestros cantores* el argumento de más solidez contra los que sostienen que el canto wagneriano no es más que un recitado seco y sin acento. Más visiblemente aquí que en ninguna otra obra de Wagner, se ve que para seguir exactamente la palabra hablada, abandonando todos los cánones del canto tradicional, cada frase confiada a las voces, tenga la extensión que quiera, adquiere una forma melódica perfectamente apreciable y distinta de la polifonía orquestal.

El cuadro ejecutado ayer es una exposición de todos los principios estéticos de Wagner. El realismo teatral, en el desfile de las corporaciones y de los gremios; el verdadero discurso musical, en el incomparable recitado del barítono, el procedimiento original del *leitmotiv*, en el acompañamiento de ese mismo recitado, donde aparece el movimiento de la marcha que acompaña la entrada de los *maestros* en la escena del primer acto; la función del conjunto moderno, en las diferentes entradas del coro, informadas armónicamente y la unanimidad del sentimiento, en el coral: ¡Honor a Hans Sachs!; la redención de la melodía en el canto de Walther; y quitando sucesiones de continuidad, en la marcha triunfal de la obra de arte, esa maravillosa orquesta wagneriana, que expresa cuanto debe expresar, y vierte torrentes de luz sobre las figuras y sobre los episodios.

Como trozo de concierto, resulta de un interés excepcional, fácilmente comprensible, y no exige grandes dispendios de atención. Muy movida de acción, con variedad infinita de ritmos, de timbres y de caracteres musicales, con sonoridades desconocidas para nuestro público, como son el episodio de los

pífanos, producido por las trompas³⁶⁶ [trombas] con sordina y los violines con el palo del arco, y el laúd de Beckmesser, imitado en el arpa con las cuerdas recubiertas de papel, no produce cansancio alguno, sino que por el contrario, sabe a poco.

No tengo conocimiento que la escena se haya cantado completa, con partes, en ningún concierto. A Mancinelli debemos estas primicias. Dios se lo pague, como se lo pagó el público tributándole una de esas ovaciones memorables y ruidosas que hacen época en la vida de los artistas. El conocimiento profundo de la partitura y la admiración que por ella siente transmitieron el domingo por su batuta a las doscientas y pico de personas que llenaban el escenario, imprimiendo a la ejecución un ambiente de calor, de energía y de entusiasmo difíciles de explicar. La orquesta, los coros, la *fanfare*; las partes principales, señorita Aracelli (Eva), señores De Marchi (Walther), Tabuyo (Sachs), Baldelli (Beckmesser), y Blasco (Pogner); las comprimarias Tanzi, Ziliani, Ponsini, etc, etc, cumplieron perfectamente su cometido, y dieron completa idea del carácter de la obra. Desde este sitio mando a todos los ejecutantes un aplauso calurosísimo, y en particular y muy especialmente al maestro Mancinelli, que merece cuanto de más encomiástico se diga en su favor.

El éxito de esta tarde repercutió con sonidos lúgubres en el Teatro Real, cuya empresa debía mirarse en el espejo de la Sociedad de Conciertos. Ésta, con medios escasos, pero con gran voluntad, se arriesga en campañas artísticas de gran compromiso; aquélla continúa durmiendo el sueño de los justos ante las partitura de Donizetti y Bellini, y poniendo reclamos en los carteles de abono con óperas de Wagner, que después no se cantan.

Baldelli fue muy celebrado en el papel de Beckmesser, y la empresa del teatro, sin saber con lo que cuenta sigue encargándole los eternos *Crispinos* y *Elixires*.

La Sociedad de Conciertos de Madrid, y su Director Mancinelli, parece como que se han propuesto enseñar el camino que deben seguir los Sres. Michelena y Ferrer. Pero estos señores no ven claro, y marcha en sentido contrario. [...]

Un *gazapo* para terminar; L. Arzubialde, el corresponsal de *El Imparcial* en París, hablando de un concierto que se ha celebrado o se va a celebrar en aquella capital, dice que uno de los números que figuran en el programa es un fragmento de ¡¡¡*Los sochantres*!!!! de Ricardo Wagner. De modo que mi amigo Arzubialde, muy leído y muy escrito, ignora en este momento la existencia de las asociaciones alemanas de maestros cantores, y en la redacción de *El Imparcial* se ha introducido este *gazapo* mayúsculo sin que nadie se haya atrevido a descerrajarle una perdigonada a tenazón³⁶⁷.

En el concierto decimoprimer, el domingo 27 de marzo, Mancinelli repite el último cuadro de *Los maestros cantores*, dirigiendo en la primera parte la obertura de *Tannhäuser*, que se repite a instancias del público. Éste, que llena el teatro, acude al Príncipe Alfonso principalmente para escuchar el cuadro wagneriano y *Los ángeles*, oratorio de Chapí con letra de Antonio Arnao compuesto en el verano de 1879, es decir, en su primer año de pensionado de mérito en Roma; el oratorio, estrenado en marzo de

³⁶⁶ “En mi revista anterior, un error de caja me hizo decir que los instrumento que imitan el *pífano* son las trompas con sordina, siendo así que yo escribí trombas. Que conste, para que en el día de mañana no haya *gazapos* que lamentar”. F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 28-III-1892.

³⁶⁷ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto del domingo”. *El Heraldo de Madrid*, 22-III-1892.

1880 en el salón del Conservatorio, no vuelve a interpretarse. A este respecto, recordamos que Emilio Arrieta, su mentor, es en 1892 presidente de la Sociedad. La segunda ejecución de *Los maestros cantores* –dice Borrell–“resultó más encajada y precisa que la primera, particularmente en lo que se refiere a los solistas y coros. El Sr. Tabuyo dijo admirablemente el difícil recitado de Hans Sachs, demostrando que ha comprendido el carácter del discurso musical wagneriano. También el Sr. De Marchi midió ayer mucho mejor y dio más expresión a la melodía de Walther. Orquesta y coros, director y cantantes, fueron objeto de una gran ovación al finalizar el concierto”³⁶⁸.

En el último concierto, número 12 de la serie celebrado el 3 de abril, Mancinelli elabora un programa coral e instrumental en su integridad, compuesto únicamente de tres partituras: el oratorio *Los ángeles* de Chapí, la *Consagración del Graal (Parsifal)* y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, partitura que en su quinta audición en Madrid tiene gran éxito entre el público. Dice Borrell: “El tiempo ha hecho justicia”:

“Pero si el autor de *Fidelio* no admite ya discusión, el de *Parsifal* tuvo en el mundo las mismas amarguras y aún se halla puesto en litigio por algunos críticos que no le conocen y por una parte insignificante de público que no le comprende. A los dos se les combatió de la propia manera y con idénticas armas. Las palabras de Carpani que dejo copiadas³⁶⁹, parecen escritas y dirigidas a Wagner por Scudo, Fétis, Oscar Cometant, Bernardini y demás compañeros wagnerófobos.

Pero siquiera éstos, no alcanzando a más, hablaron con el corazón en la mano, y no hicieron distinciones entre la *Novena Sinfonía* y *Tristán e Isolda*. Lo extraordinario, lo increíble, lo bufo, es admitir lo primero y repugnar lo segundo; como ocurre con alguna frecuencia entre la gente madrileña que oye música y escribe de ella.

Se engañan o nos engañan. Beethoven y Wagner representan lo mismo; sus genios aportaron a la música las conquistas que necesitaba para hacerse el arte más erudito, más elevado, más profundo del siglo XIX; a lo que presintió el uno, dióle el otro forma acabada y perfecta; lo que Beethoven no pudo, no quiso o no supo hacer, realizólo Wagner; descendiendo los dos de Juan Sebastián Bach, asimilándose y tomando como punto de partida la estética musical de aquel gran maestro, el temperamento de Beethoven y el medio en que vivió, elevaronle al primer puesto de los sinfonistas, mientras que Wagner, mirando quizás más bajo, pero también más lejos, buscaba y hallaba la gloria para la música teatral.

Repito que se engañan o nos engañan los que así no piensan. El que no sienta las bellezas sublimes, el arte exuberante de vida de las obras de Wagner, no puede admirar tampoco las últimas de Beethoven, tan gloriosas como aquéllas, y, como aquéllas desprovistas de toda aparatosa exterioridad. Bueno y santo que renieguen

³⁶⁸ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 28-III-1892.

³⁶⁹ “Carpani, el musicógrafo y crítico italiano que pasó en su tiempo por ilustrado y docto, hablando de las últimas obras de Beethoven, se explicaba de esta manera: «Beethoven no ha hecho más que acumular los números, las ideas, la cantidad y las modulaciones extravagantes, produciendo eruditas o intrincadísimas confusiones, llenas de rebuscamiento y de estudio pero desprovistas de efecto»”. F. Bleu: “El último concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 4-IV-1892.

de todas. Pero, por Dios, que no busquen componendas que son imposibles, ni pretendan con mala fe separar lo inseparable. O con Beethoven y con Wagner, sintiéndolos y admirándolos, o frente a frente de los dos, haciéndoles las la cruz y negándose todo. Tratándose de esta cuestión, el exclusivismo es la doctrina verdaderamente ortodoxa.

Por las trazas, ortodoxos eran cuantos asistieron ayer al concierto, puesto que dividieron su entusiasmo, sus aplausos y sus bravos entre el *Parsifal* y la *Novena*.

La ejecución de ambas obras resultó primorosísima³⁷⁰.

Al finalizar el concierto, el auditorio tributa a Mancinelli una ovación extraordinaria que obliga al director a salir al proscenio innumerables veces; el público le saluda con pañuelos y sombreros gritando “¡que vuelva Mancinelli!”, dado las noticias que circulan en Madrid sobre la marcha del director. La ovación se repite en la calle cuando el director sube en su coche para ir a la estación del Norte, desde donde el mismo 3 de abril parte dirección a Hamburgo, ciudad en la que va a representarse su *Isora di Provenza*. Dice Borrell: “la flor y nata de los aficionados madrileños bajó a despedirle a la estación, y allí terminaron [...] los aplausos, los bravos y las aclamaciones [...]. Una buena noticia para terminar: a pesar de las voces que han corrido en contrario, Luis Mancinelli vendrá el año próximo a dirigir las representaciones del Teatro Real y los trabajos de la Sociedad de Conciertos”³⁷¹. Dice Esperanza y Sola en el artículo resumen de la segunda temporada de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos:

“La propaganda wagneriana, emprendida y llevada a cabo con decidido empeño por el maestro Mancinelli y la *Sociedad de Conciertos*, ha renovado entre algunos, si bien no con el calor de otros tiempos, la lucha entre los partidarios de la vieja y la nueva música. Así, al paso que ha habido quienes mirando al autor de *Parsifal* como un verdadero Mesías artístico, y teniendo por maravilloso todo cuanto brotó de su pluma, han llegado casi a copiar en sus palabras las de aquel fanático alemán, Hagen, que en su libro explicativo del *Reingold* llegó a decir que «lo que es el interior de la tierra para la geología, la superficie del globo para la geografía, y para la astronomía el cielo estrellado, era Wagner para el arte y la ciencia musicales», con otras lindezas por el estilo, amén de alguna herejía, digna y merecedora de señalarse en el *Index*; los antiwagneristas han tratado en sus conversaciones al semidiós de Bayreuth como un verdadero Antecristo, demoledor del verdadero arte, no sé si han llegado a llamarle, como Fétis, el Courbet de la música, o como Valbert, el más charlatán de los artistas.

Ahora, como antes y como siempre ha acaecido en estas contiendas, no nuevas ciertamente en la historia de la música, pasión ha quitado conocimiento, el ánimo sereno, tan necesario para discernir con recto criterio y juzgar con severa imparcialidad, han brillado por su ausencia, y todo lo que a la postre se ha sacado, es que amigos y enemigos de Wagner vuelvan a sus antiguas contiendas, y que los

³⁷⁰ F. Bleu: “El último concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 4-IV-1892.

³⁷¹ F. Bleu: “El último concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 4-IV-1892.

que no nos hemos sentido contagiados de sus respectivas intransigencias, recibiéramos por igual, de unos y de otros, la excomunión de que, a conciencia, nos creían merecedores.

Sin tratar ahora de echar mi cuarto a espadas en tan añejas disputas, la verdad exige se consigne que, en el actual momento histórico, los wagneristas han llevado la mayor parte en la batalla empeñada, superando las realidades a cuantas esperanzas pudieron concebir Mancinelli y los suyos al emprender la campaña en pro de sus ideales. La mayoría del público que ha asistido a los conciertos celebrados en el teatro del Príncipe Alfonso, se ha inclinado a ellos, y gentes que no ha mucho se espeluznaban ante la idea de aguantar a pie firme un trozo sinfónico de alguna de las óperas wagnerianas, se ha visto ahora aplaudiendo a rabiar, y entendiendo a *prima facie*, con una intuición tan maravillosa como envidiable, trozos, como, por ejemplo, la obertura de *Los Maestros cantores*, o la escena del fuego de la *Valkyria*, que a más de un práctico en el oficio dejaron, por el momento, en un estado patológico no muy desemejante al del negro del sermón.

Caso tal era digno de notarse, y, por mi parte, confieso que me hizo pensar, y no poco, sin atinar a explicármelo de una manera satisfactoria, hasta que, revolviendo mis libros, di con uno en el cual se encuentra, en mi sentir, la clave del enigma que yo en vano había tratado de descifrar. Discurriendo en él su autor acerca de los progresos, cada vez más crecientes, del wagnerismo en Francia, dice lo siguiente: «Es indudable que a medida que Wagner va siendo mejor conocido, recluta nuevos admiradores. Esto se explica por varias razones: la primera, el incontestable genio del maestro, genio al cual jamás hemos rehusado el homenaje que le era debido; la segunda, el atractivo de todo lo nuevo y el sentimiento de la vanidad satisfecha que experimentan todos aquéllos que se creen iniciados en las formas hasta entonces no usadas y atrevidas del arte; y la tercera, en fin, y la más importante, se deriva del hecho de que las obras de Wagner, sobre todo las de la última manera, se han presentado hasta ahora al público francés bajo la forma de extracto o selección, hechos con habilidad, y reducidos precisamente a aquellos fragmentos en que el genio del compositor se eleva sobre el espíritu de sistema».

Tales palabras encierran un gran fondo de verdad. Aparte de las gentes que ahora y en todos tiempos, siguiendo la corriente, se entusiasman porque sí, y del no escaso número de aquellas otras que, presas de una de las más grandes y también más comunes fragilidades, se conmueven desde el primer momento con la música wagneriana, como se enternecería hasta derramar lágrimas con el sermón en sánscrito, es lo cierto que cuando el genio incontestable, el inmenso talento y el saber profundo de Wagner se muestran libres de las férreas ligaduras de las exageraciones de su sistema, y el hombre piensa y escribe como lo hicieron los grandes maestros del arte, entonces su música atrae, se impone y subyuga, impresionando hondamente al que la oye. Y esto es lo que acontece con algunas, no diré todas, de las obras de la última época wagneriana, cuando por el método de selección, de que habla el autor citado, aparecen destacadas de las arideces que las rodean las hermosas y a veces admirables páginas que contienen, y el trozo musical llega al oyente sin que éste haya tenido que recorrer antes, con cansancio de alma y cuerpo, lo que un escritor llama las grandes estepas de la *Tetralogía* y del *Parsifal*, desnudas de todo interés melódico.

Tal vez parezca esto a los ultrawagneristas un recurso para rebajar en algo la gran figura del maestro, y amenguar las excelencias de su sistema, llevado al extremo en el *Tristán*, en los *Nibelungen*, y poco menos en *Parsifal*; pero a los que tal pensaren, le contestaría que a más de uno de los que han oído en Bayreuth este drama lírico, que Wagner miraba como el coronamiento de su obra, les he oído decir que la grandiosa escena de la *Consagración del Graal* les causó allí menor efecto que en nuestros conciertos, donde, dicho se está, se ha presentado desnuda

de todo el sorprendente aparato escénico de que se halla rodeada en el teatro wagneriano. Y esto se explica, porque allí el espectador veíase ya presa de un hastío que le impedía, mal de su grado, apreciar página tan magistral, que por sí sola bastaría para perdonar a su autor otros pecados y elevar su nombre a la envidiable altura en las esferas del arte, cuando aquí le cogía su ánimo en bien distinta situación, permitiéndole gustar y apreciar todas las bellezas que encierra.

Porque, a la verdad, y como afirma un escritor que ciertamente no peca de wagnerista, todo lo que con una instrumentación rica y poderosa, con la mezcla de diferentes timbres de voces de hombres, mujeres y niños, colocados a diferentes alturas de la escena³⁷², y con el sonido de las campanas, que habilísimamente se hace oír, puede producir un hombre de genio, todo se ve realizado en la escena de la *Consagración*, obra impregnada de profundo misticismo, de verdadera unción religiosa, y en la que tiene, harto más que en otras, cabal aplicación el aserto de Hippeau, al afirmar que el secreto del inmenso poderío del talento de aquél, consiste en la infinita variedad de medios que emplea para tener sin cesar al oyente en constante atención y sorprenderle con lo imprevisto, sirviéndose de un reducido número de motivos melódicos, mostrando para ello una ciencia sinfónica por ningún otro tenida desde Beethoven.

Los Maestros cantores de Nuremberg, ópera, o más propiamente hablando, comedia musical, elaborada lentamente en el largo período de veinte años, y terminada en Triebshen en 1867, se presentó por primera vez en Munich en 1868, bajo la dirección de Hans de Bülow, con extraordinario éxito, formando desde entonces parte del repertorio de los principales teatros de Alemania. De dicha ópera ha hecho oír la *Sociedad de Conciertos* un animado cuadro del acto tercero, que bien merece capítulo aparte, y le tendrá, Dios mediante, en el próximo número, amén de los consagrados a otros puntos que hoy se quedan en el tintero, y que con lo apuntado darán materia sobrada para el siguiente artículo³⁷³.

Al estudiar Schuré, con todo el entusiasmo de su ardiente wagnerismo, *Los Maestros cantores de Nuremberg*, dice que, en resumen, representan el triunfo de la verdadera poesía, alcanzado por la alianza del poeta de noble raza con el popular. Para los que se creen bien enterados de la significación de las cosas, esa poesía triunfante no es ni más ni menos que el propio Wagner y sus doctrinas, personificados en la persona de Walther de Stolzing, así como lo está en Sixtus Beckmesser la vieja escuela musical, aquella *musique de table* que el propio maestro ridiculizaba, con tanta sin razón como falta de modestia, en una famosa carta; y el buen sentido, la protección al verdadero genio en el zapatero Hans Hachs, tras del cual también se ha creído ver la figura del rey Luis de Baviera.

Sea de esto lo que fuere, la escena, cuya música se ha oído con aplauso en los conciertos del teatro del Príncipe Alfonso, se representa en la ópera en una vasta pradera, a orillas del Pegnitz, donde la noche de San Juan se halla reunido un numeroso concurso, que a cada momento va engrosándose con la llegada de varios gremios de obreros, cantando los unos las alabanzas de su santo Patrón, y entonando otros una canción popular. La animación crece por instantes, y la gente joven comienza a bailar un vals, genuinamente alemán, de originalidad relativa, que luego se interrumpe al sonido de las trompetas que anuncian la llegada de los Maestros cantores, los cuales desfilan ante la multitud al son de una marcha de carácter solemne y de gran sonoridad, anunciada ya en la obertura de la ópera. Una

³⁷² Recordamos que Wagner ensaya anteriormente este procedimiento en *Das Liebesmahl der Apostel* o *La Cena de los Apóstoles* (WWV 69), estrenada en Dresde en unos festivales de canto masculinos en 1843.

³⁷³ ESPERANZA Y SOLA, J. M.: "Revista Musical". *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 17, 8-V-1892, p. 280. También en "Las sesiones de la Sociedad de Conciertos". *Treinta años de Crítica Musical*, t. III. Madrid: Est tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 86-90.

vez terminada, el pueblo aclama a Sans Hachs como su poeta e improvisador favorito en himno (apuntado a su vez en el preludio del acto), en el cual, con arte soberano, se funden las masas vocales e instrumentales, empezando después el torneo de los dichos maestros. Tócale ser el primero a Beckmesser, quien, sirviéndose de las palabras que con mala fe le ha procurado el zapatero, y adaptándolas a una música a su guisa, entona una canción ridícula, que le atrae las burlas del público y hace caer en espantos derrota; todo lo cual provoca, y no sin razón, la crítica de un escritor, que no ve el motivo de personificar el arte clásico³⁷⁴ en personaje tan grotesco, con tanto más motivo, cuanto que la victoria que sobre él alcanza luego Walther, o sea el arte romántico, tiene que ser por ello harto más fácil y hacedera. Beckmesser, irritado, y viendo desvanecerse la esperanza de alcanzar el premio del concurso, denuncia a Sans Hachs como autor de la letra, y éste declara que aquellos versos, desfigurados por el escribano, son del caballero Walther de Stolzing, cuyo mérito, así como el de la música que para ellos ha compuesto, rompiendo con toda rutinaria tradición y dejando volar su fantasía, van a apreciarse en seguida. Walther, entonces, canta su lied, que encantando al pueblo y subyugando a los jueces del concurso, hace que juntos le aclamen como vencedor, y que su amante Eva le corone como tal, mientras que en la orquesta se oye de nuevo la marcha con que hicieron su aparición en aquel campo los Maestros cantores, como término de aquella escena, cuyo mérito más extraordinario estriba en el maravilloso arte sinfónico que en ella se ostenta.

Y este arte, en el que Wagner es singularísimo maestro, hace que se encubra una contradicción en que él mismo incurre al extremar su sistema, como en la partitura de la ópera de que voy hablando sucede; porque, al paso que en sus teorías proscribía de un modo absoluto la repetición de palabras, que llevaron hasta el abuso los maestros italianos, como contrario a la verdad dramática, no vacila, y hasta erige en principio, es decir, no una, sino cien veces, la misma idea musical, ya por completo, ya en fragmentos, variando hasta el infinito para darla novedad, el tono, el ritmo y los instrumentos, en la cual coloca, hasta el punto de que, a creer lo que dice Enriqueta Fuschs, un admirador y discípulo del autor de *Parsifal*, que en semejantes procedimientos ve un motivo más de loa en pro de su sistema, haya declarado en la *Revista Wagneriana* que «no había más que un solo motivo en toda la ópera de *Los Maestros cantores*, el cual se repetía la friolera de 3.348 veces, que eran las mismas que él lo había analizado».

Las dichas obras; la Marcha fúnebre de Sigfrido, en el *Götterdämmerung*, trozo sinfónico que se destaca de las obscuridades de esta parte de la *Trilogía wagneriana*, en el cual el autor se aparta del patrón hasta ahora usado en casos tales, y hace aparecer magistralmente encadenados varios de los motivos más salientes de los *Nibelungen*, y la entrada de los dioses en el Walhalla, del *Rheingold*, que sospéchome no produzca grandes éxtasis a otras gentes que a las afiliadas a la parte más flamante e intransigente de **los partidarios de lo**

³⁷⁴ No solamente el arte clásico está simbolizado en la cómica figura del escribano del Ayuntamiento de Nuremberg, sino el crítico y estético Eduard Hanslick. La concepción formalista de Hanslick encaja con el sentir estético del arte clasicista y, en este sentido, la historiografía establece diversas comparaciones con el personaje de Beckmesser. Wagner toma el nombre de Sixtus Beckmesser del *Libro de la gaya ciencia de los maestros cantores (Buch von der Meister-Singer holdseligen kunst, 1697)* de Johann Christoph Wagenseil. Como escribano del ayuntamiento, Beckmesser ejerce la función de censor entre los maestros cantores y domina perfectamente todo lo concerniente a la gaya ciencia, de lo que resulta que ha de ser también un buen crítico. De ahí otra de las conexiones de este personaje con Hanslick, hasta el punto de que Wagner, en 1861, se plantea llamarlo Veit Hanslick, sobre todo a raíz de la ruptura entre el crítico vienés y el músico alemán, una vez que Hanslick publica *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854), en donde se aparta claramente de la concepción estética del músico. Véase 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, pp. 136-7.

modernísimo, han sido lo que de Wagner se ha oído por primera vez este año. Aparte de esto, el maestro Mancinelli no ha dejado de incluir en sus programas cuantas en el pasado dio a conocer del mismo compositor, aun a riesgo de dejarse en el tintero nombres tan respetables como los de Haydn y Mozart, que nunca ni por nadie debieran olvidarse, lo cual ha dado lugar a que tanta marcada preferencia por su autor favorito haya hecho que no faltara quien denominara, a las sesiones musicales en cuestión, **Conciertos-Wagner**, aun a riesgo de hacer fruncir el entrecejo con semejante locución, nada castiza, a los inmortales de la calle de Valverde.

Lógica consecuencia de esa extremada afición, que, como era natural, ha contagiado a la falange de artistas que acaudilla el dicho maestro, ha sido la diferente manera como se han interpretado las obras de su autor predilecto y las de otros maestros de mayor y más indiscutible valer. Por lo que a aquéllas hace, todo aplauso que se les tributara sería merecido, por el exquisito esmero con que han procurado poner de relieve cuanto de bueno encierran las complicadas partituras del reformador del arte lírico-dramático; pero en cuanto a las segundas, o sea a las del gran Beethoven y aun a las de Mendelssohn (excepción hecha del scherzo de la sinfonía *El Sueño de una noche de verano*, dicho de modo irreprochable), la crítica más indulgente no podría menos de poner sus *peros* y distingos en las alabanzas que quisiera tributar...”³⁷⁵.

Como resumen de la temporada de invierno-primavera, indicamos que “la campaña” de 1892 es marcadamente wagnerista, como la anterior. El público se acostumbra a la sonoridad wagneriana ejecutada por Mancinelli en unas interpretaciones que, como reflejan extensamente los artículos de Borrell, siguen criterios próximos a los de la escuela de directores wagnerianos de Bayreuth: Levi, Mottl y Richter. Los fragmentos de *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *El oro del Rin*, *La Valkiria*, *Sigfrido*, *El Ocaso de los dioses* y *Los maestros cantores* aproximan al público de Madrid a las sonoridades del último estilo de Wagner, lo que tendrá su reflejo y repercusión en las temporadas sucesivas del Teatro Real. El gran número de fragmentos sinfónico-dramáticos interpretados, hacen que Mancinelli elimine prácticamente las obras en estilo clásico (no se interpreta ninguna sinfonía de Haydn, Mozart, Schubert...), salvo el caso excepcional de Beethoven, cuyas sinfonías se interpretan, desde el punto de vista estético, como el predecesor inmediato del “poema sinfónico” wagneriano. La presencia del poema sinfónico y la música dramática como géneros más importantes en la serie de 1892, es —en nuestra opinión— un síntoma evidente del declive de los géneros que siguen los modelos formalistas de Hanslick y Brahms (la forma sonata aplicada esencialmente a la sinfonía). En este sentido, no es casual —en nuestra opinión— que tanto Beethoven

³⁷⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 18, 15-V-1892, p. 296. También en “Las sesiones de la Sociedad de Conciertos”. *Treinta años de Crítica Musical*, t. III. Madrid: Est tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 91-95.

(*Heroica, Pastoral, Novena* con coros y la más “formal” *Quinta*) como Mendelssohn (*Escocesa, Italiana*) estén representados por aquellas sinfonías en las que es más evidente la componente descriptiva. Mancinelli realiza además programas con composiciones más largas y en menor número, dotando a las sesiones de una coherencia de la que carecen en gran medida los conciertos en la etapa de Bretón. Las piezas de carácter ligero, tan populares en la etapa de Bretón, quedan eliminadas de los programas, lo mismo que el concierto por sufragio, eliminado desde la llegada de Mancinelli a la Sociedad de Conciertos en 1891.

El 1 de junio la prensa comunica que el Jurado de músicas y orfeones de la Sociedad Nacional Cooperativa fija el programa para un concurso de composición, orquestas, orfeones, bandas militares y civiles. En el apartado de orquestas la obertura de *Tannhäuser* es la partitura obligada, aunque no disponemos de documentación que indique la celebración de este concurso; reproducimos el anuncio publicado en la prensa musical:

“Maestros compositores. –Un poema sinfónico, dividido en tres partes, inspirado en el hecho memorable del descubrimiento de América. Premio, 5.000 pesetas. Orquestas. –Obertura de *Tannhäuser*, Wagner. Una obra de libre elección. –Premio, 5000 pesetas.

Orfeones. –Fantasía española del maestro Llanos. Una obra de libre elección. – Primer premio, 3.000 pesetas; segundo premio, 1.500 pesetas; dos accésit de a 500 pesetas.

Bandas militares y civiles. –Fantasía post-pourrí *Cantos populares de España*, del maestro Inzenga³⁷⁶, instrumentada por D. R. Lladó.

Una obra de libre elección. –Primer premio, 3.000 pesetas; segundo premio, 1.5000 pesetas; dos accésits de a 500 pesetas.

Todos los premios irán acompañados de placa y diploma³⁷⁷.

El 19 de junio se celebra la función inaugural del Jardín del Buen Retiro, donde el género cómico y los conciertos son los espectáculos más vistos por el publico; éste paga una peseta por acudir al jardín de la calle Alcalá, aunque como señala *El Heraldo* “llegado el verano, *todo* Madrid quiere ser periodista, con derecho a entrar de balde en el Jardín del Buen Retiro³⁷⁸. Cristina García y Ricardo Ducazcal –viuda e hijo de

³⁷⁶ “La fantasía española del maestro Llanos, puede adquirirse en la casa editorial del Sr. Zozaya, carrera de San Jerónimo, 34, y la Fantasía potpourrí, del maestro Inzenga, en el almacén de música de D. A. Romero, Capellanes, 10”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 106, 15-VI-1892, p. 87.

³⁷⁷ *La España Artística*, V, 210, 1-VI-1892, p. 2; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 106, 15-VI-1892, p. 87.

³⁷⁸ “Noticias de espectáculos. El Jardín del Buen Retiro”. *El Heraldo de Madrid*, 20-VI-1892.

Felipe³⁷⁹– contratan a la Sociedad para 16 conciertos celebrados, como de costumbre, los martes y viernes; Manuel Pérez, encargado de su dirección, dirige la primera sesión el martes 21 de junio, finalizando la serie el viernes 26 de agosto. Los conciertos conservan la estructura tripartita aunque, por las condiciones acústicas del kiosco situado al aire libre, se interpretan menos partituras de Wagner que en la temporada de primavera. Pérez programa composiciones de Balart, Bretón, Brull, Fernández Caballero, Carreras, Chapí, Espinosa, Fernández Grajal y Sepúlveda, etc, escogiendo –en general– piezas más cortas y de carácter más ligero que en la temporada de invierno, de ahí también que las obras de Wagner interpretadas sean comparativamente más cortas y de su estilo intermedio, piezas muy populares desde la década de la década de 1870 en Madrid. Nos referimos concretamente a la Obertura de *Tannhäuser* (martes 21 de junio, 11 de julio, 9 de agosto), Preludio de *Lohengrin* (22 de julio, 26 de agosto) y Obertura de *Rienzi* (26 de julio). Como en otras ocasiones, la prensa de Madrid apenas se ocupa de estas sesiones, recogiendo en el mejor de los casos, el programa que se interpreta al día siguiente; ni siquiera el periódico de Ricardo Ducazcal, hace mención al desarrollo de las sesiones.

Durante los meses de agosto y septiembre de 1892 se organizan en varias ciudades españolas concursos y certámenes de bandas civiles y militares en las que se interpretan fragmentos de *Rienzi*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* que atestiguan que las marchas, oberturas y/o preludios de las óperas citadas forman parte del repertorio habitual de las agrupaciones españolas y, de hecho, en varios concursos se eligen partituras wagnerianas como “pieza obligada” de los certámenes.

En la segunda semana de agosto J. Soler, corresponsal de *La España Artística* en Lisboa, anuncia que la banda de la Guarda Municipal de la capital lusa se traslada a Badajoz para participar en el Certamen Internacional de Bandas Militares y Civiles

³⁷⁹ Felipe Ducazcal fallece la madrugada del 15 de octubre de 1891. *El Heraldo de Madrid*, periódico de su propiedad, recoge gran cantidad de documentación sobre la biografía del empresario de teatros. El mismo día de su fallecimiento y posteriormente, el diario recoge artículos de J. G. Abascal, Julio Burell, de *El Resumen*, *La Correspondencia de España*, *El Día*, *La Libertad*, *La Época*, *El País*, *El Movimiento Católico*, *el Globo*, *El Liberal*, *El Imparcial*... etc, etc. Los herederos de Ducazcal, su viuda Cristina García y su hijo Ricardo, dirigen una instancia al Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Madrid para que suspenda la orden de derribar el teatro Felipe el 12 de abril de 1892, comprometiéndose los propietarios a derribarlo en el mes de septiembre. El nuevo teatro Felipe se inaugura el 15 de septiembre de 1892 emplazado en la Plaza de San Marcial de Madrid; en la función inaugural interviene la compañía de Gullón (Alba, Rodríguez, Anaya, Sánchez, Lacasa, Soler y Ruiloa) interpretando *De Herodes a Pilatos* de Eslava. “Lo del teatro Felipe”. *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1892; Claro: “Teatro Felipe. Inauguración”. *La España Artística*, V, 238, 16-IX-1892, p. 2.

organizado por el Ayuntamiento en la Feria. Antes de partir hacia España, la banda portuguesa ofrece una audición a la prensa tocando la partitura obligada del concurso de Badajoz (Obertura de *Cleopatra*) y la Obertura de *Rienzi*, partitura escogida como de libre elección³⁸⁰. La feria de Badajoz se celebra del 14 al 23 de agosto y en el concurso de bandas participan la citada Guardia Municipal de Lisboa (Manuel Augusto Gaspar, 45 ejecutantes), Banda del regimiento nº 1 de infantería de la Reina (Joaquín José de Jesús, 29), Banda de Infantería del departamento de Cartagena (Ramón Roig, 63), Banda del regimiento infantería de Castilla (Lorenzó Ayllón, 40), Banda Municipal de Badajoz (Leopoldo Martín, 48) y Banda del segundo regimiento de Zapadores Minadores, dirigida por Eduardo López Juarranz. El concurso se celebra el 17 y 18 de agosto en la Plaza de Toros de Badajoz (engalanada, alternando en la decoración banderas españolas y portuguesas), obteniendo el primer premio la banda de Ingenieros dirigida por Juarranz y segundo la banda portuguesa que, considerándose perjudicada en el fallo del jurado³⁸¹, vuelve a Lisboa sin participar en la función de gala celebrada en el teatro López de Ayala el 19³⁸².

A finales de agosto, el Ayuntamiento de Madrid publica las bases del Certamen Internacional de bandas civiles, sociedades corales y bandas militares previsto para el 26 (bandas civiles), 28 (orfeones) y 30 de octubre (bandas militares), coincidiendo con las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América. Las bases establecen que todas las agrupaciones participantes tengan un número de componentes no inferior a 35 y, en la sección de bandas militares, el concurso se basa en la ejecución de un programa de dos piezas en el que la Obertura de *Rienzi* es la partitura obligada. El Jurado se compone de once individuos nombrados por el Alcalde de Madrid de acuerdo con Emilio Arrieta, en calidad de Director de la Escuela de Música y Declamación³⁸³.

A finales de septiembre llega al puerto de Santander la banda de música del 8º regimiento de caballería de Méjico³⁸⁴ a bordo del vapor *Montevideo* de la Compañía

³⁸⁰ J. Soler: "Correspondencias. Desde Lisboa". *La España Artística*, V, 231, 20-VIII-1892, p. 3.

³⁸¹ José María Beltrán, músico mayor retirado y socio correspondiente de la Academia de San Fernando, Francisco da Freitas Gazul, compositor y profesor de primera clase del Conservatorio Real de Música de Lisboa y Francisco Coll, maestro de capilla de la Catedral de Badajoz.

³⁸² José Borrás y Bayonés: "Correspondencias. Desde Badajoz. La Feria". *La España Artística*, V, 232, 24-VIII-1892, p. 3.

³⁸³ "Concurso musical". *El Heraldo de Madrid*, 31-VIII-1892; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 112, 15-IX-1892, p. 135.

³⁸⁴ "Madrid. Banda Militar Mejicana, venida a esta corte con ocasión de los festejos del centenario. (De fotografía del Sr. Colón". *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 38, 12-X-1892, p. 264.

Transatlántica Española, llegando a Madrid el 29 de septiembre por la mañana para participar en la inauguración solemne de la Exposición Histórico-Americana. Compuesta por 64 músicos dirigidos por el músico mayor Encarnación Payón, la banda mejicana ofrece una serenata en la plaza de Armas del Real Palacio en obsequio a la reina María Cristina el 4 de octubre³⁸⁵ y, el 9, realiza una serenata para el General y embajador Vicente Riva Palacio en la Legación de Méjico en Madrid³⁸⁶. En la velada del domingo 9 de octubre a las nueve de la noche, la banda mejicana dirigida por Payón interpreta “*Lohengrin* de R. Wagner”, que suponemos una fantasía sobre motivos de la ópera y que figura como sexta pieza del programa³⁸⁷.

El 26 de octubre a las doce de la mañana comienza el certamen de bandas civiles del Certamen Internacional, en el que las bandas de San Bernardino (5.000 ptas) del Hospicio (3.000) y Pontevedra obtienen los tres primeros premios³⁸⁸. El jueves 27 de octubre el Orfeón de Bilbao ofrece un concierto organizado en obsequio a la prensa de Madrid en el Salón Romero donde el Orfeón –dice *El Heraldo*– “fue frenéticamente aplaudido, sin que esto prejuzgue en nada el resultado del certamen de mañana, en que intervendrá *El Eco*, de la Coruña, que en otras ocasiones luchó con éxito grande contra el orfeón bilbaíno”³⁸⁹. El Concurso de Orfeones comienza a las tres de la tarde el viernes 28 de octubre en los Jardines del Buen Retiro con entrada libre. El jurado, que preside el Teniente de Alcalde Sr. Novella y compuesto por Llanos, Zubiaurre, Fontanilla, Arín, Jimeno de Lerma, Serrano, Pinilla y Vázquez, otorga el primer premio al Orfeón de Bilbao, seguido de *El Eco* de La Coruña³⁹⁰. El mismo día 28, la banda mejicana interpreta la Obertura de *Rienzi* en la velada celebrada en el Teatro Real a beneficio del Dispensario Nacional de Alfonso XIII³⁹¹, en una función en la que intervienen, además,

³⁸⁵ “A las nueve dio comienzo anoche la serenata con que la banda mejicana, dirigida por el capitán E. Payón, obsequió a la reina regente. –Diez o doce mil almas habían acudido a gozar de concierto tan brillante como económico, y llenaban la extensa plaza de Armas del Palacio. –La banda mejicana fue objeto de las más ruidosas manifestaciones de entusiasmo, viéndose obligada a repetir varios números.... La reina hizo subir hasta la estancia donde se encontraba al director de la banda... a quien manifestó su agrado, haciendo los mayores elogios de la admirable orquesta que dirige. –Terminada la serenata dio orden de que entrasen los soldados mejicanos en el zaguán de palacio, donde fueron obsequiados con pastas, coñac y cigarros. –La banda mejicana ofrece una particularidad: sus individuos acompañan con la voz a sus instrumentos y producen así efectos preciosos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 114, 15-X-1892, p. 150.

³⁸⁶ “La banda militar mejicana”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 245, 12-X-1892, p. 245.

³⁸⁷ “La música mejicana”. *El Heraldo de Madrid*, 9-X-1892.

³⁸⁸ “Concurso e bandas civiles”. *El Heraldo de Madrid*, 26-X-1892.

³⁸⁹ “El Orfeón de Bilbao”. *El Heraldo de Madrid*, 27-X-1892.

³⁹⁰ “Concurso de Orfeones”. *El Heraldo de Madrid*, 28-X-1892.

³⁹¹ “Noticias de espectáculos. La velada en el Real”. *El Heraldo de Madrid*, 27-X-1892.

la Unión Artístico-Musical y el Orfeón coruñés. Después los Académicos Víctor Balaguer, Manuel del Palacio y José Echegaray leen sendas composiciones patrióticas y Rubén Darío lee algunos poemas, pronunciando un discurso Zorrilla de San Martín, presidente de la Comisión de Uruguay en la Exposición Histórico-Americana de Madrid. La velada concluye con la intervención de la soprano mejicana Antonia Ochoa de Miranda³⁹² que canta la romanza *¡Oh patria mía!* de *Aida* de Verdi³⁹³.

El domingo 30 de octubre se celebra el concurso de bandas militares en el que las bandas de Wad-Ras, Asturias, Covadonga, Zamora (José Brañas), León, Canarias, Lealtad, Academia General de Toledo e Ingenieros (Juarranz) interpretan como pieza obligada la Obertura de *Rienzi*. Dice *El Heraldo*:

“El Jardín del Buen Retiro estaba convertido en un cenagal, por efecto de la lluvia [...]. Uno de los pocos espectáculos que no cuestan dinero, resultó por la inclemencia atmosférica, algo deslucido. No obstante, la concurrencia fue numerosa, distinguiéndose entre ella, por su donaire y gentileza características, los forasteros. Han oído en público certamen las mejores bandas militares de España, y esto les compensa de las molestias que la lluvia les haya producido. De las bandas inscritas, se retiraron la de Infantería de marina y la de Burdeos. Tocaron, pues la pieza de concurso, que era la sinfonía de *Rienzi*, de Wagner, las bandas de Wad-Ras, de Asturias, de Covadonga, de Zamora, de León, de Canarias, de la Lealtad, Academia de Toledo e Ingenieros.

Todas las bandas tocaron la pieza designada con maestría, pero muy especialmente las de los regimientos de Zamora e Ingenieros.

La sinfonía de *Rienzi* se ha tocado siempre en el Teatro Real en diez minutos, y este dato sirvió de pauta al Jurado para apreciar, en parte, el mérito de la ejecución. La banda del regimiento de Zamora, que está de guarnición en la Coruña, y que dirige el músico gallego D. José Brañas, tocó admirablemente la partitura, ajustándose en un todo a lo que escribió el insigne maestro alemán.

Duro la ejecución diez minutos exactamente.

La banda de ingenieros la dirige, como es sabido, el popular maestro Juarranz. Invirtió en tocar la pieza de concurso nueve minutos. Esta diferencia de un minuto la atribuían los inteligentes a la supresión de tres silencios que contiene la partitura, y a demás a la precipitación con que llevó el *allegro* y el *ritardando*.

La banda de Zamora fue frenética y delirantemente aplaudida, y también hubo muchos aplausos para la de Ingenieros, cuyo **instrumental** es **nuevo**, lo cual facilita mucho los buenos efectos musicales.

Era más de la una cuando terminó esta primera parte del concurso, retirándose a almorzar el Jurado, formado como en los certámenes anteriores, por el Teniente de Alcalde Sr. Novella, Presidente; D. Pedro Fontanilla, Secretario, y los Vocales Sres. Zubiaurre, Llanos, Jimeno de Lerma, Serrano y Pinilla.

Aunque faltaba oír las piezas de libre elección, la mayoría del público había formado su composición de lugar al concluir la ejecución de la de concurso, y

³⁹² Retrato según fotografía de Torres hermanos en “D^a Antonia Ochoa de Miranda”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 44, 30-XI-1892, p. 380.

³⁹³ “Doña Antonio Ochoa de Miranda, distinguida cantante mejicana”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 44, 30-XI-1892, p. 367.

adjudicaba el primer premio [...] a la de Zamora, y el segundo [...] a la de Ingenieros. [...]

A las tres menos cuarto continuó el certamen ejecutando las bandas las piezas de libre elección. La hermosa sinfonía de *Cleopatra*³⁹⁴, de Mancinelli, fue tocada por la banda de Zamora, notabilísimamente. La de Ingenieros ejecutó también, con suma maestría, la sinfonía de *Struensee*, de Meyerbeer [...].

Como la tarde había despejado, la concurrencia era aún mayor que por la mañana, menudeando los aplausos a las músicas.

Hasta esta noche no emitirá su fallo el Jurado, que se sigue creyendo que será el que anteriormente indicamos, por lo que respecta a los premios primero y segundo, que son los más importantes y los que constituían el tema de discusión del Jurado, si la hubiere³⁹⁵.

El mismo día 30 de octubre, a última hora de la noche, el Jurado emite el veredicto resultando la banda de Ingenieros de Juarranz como primer premio (5.000 ptas) seguida de Zamora (José Brañas, 3.000 ptas), Asturias (1.000), Academia General, León, Wad-Ras, Covadonga y Canarias (500). Dice *El Heraldo*:

“Nos hemos equivocado respecto al primer premio. Pero de las impresiones que nosotros consignábamos debían participar algunos individuos del Jurado, toda vez que este es el único certamen de los celebrados estos días en que la adjudicación de los premios principales no se hizo por unanimidad, sino por mayoría.

La pieza de libre elección que tocó la banda de Zamora, no fue la sinfonía de *Cleopatra*, como por error dijimos, sino la marcha india de *La Africana*³⁹⁶.

El 14 de noviembre el Ayuntamiento de Madrid organiza una cabalgata histórica para solemnizar el IV Centenario del Descubrimiento, cabalgata ideada por el dramaturgo Javier de Burgos y con trajes, pendones, armas, paramentos, carabelas y carroza alegórica realizados por Jorge Busato, escenógrafo del Teatro Real (la carroza alegórica es tirada por diez caballos y precedida por doce indias y doce indios de las primeras islas descubiertas)³⁹⁷. El 17 de noviembre, la prensa de Madrid anuncia la celebración de un concierto organizado por el Marqués de Altavilla³⁹⁸ en el teatro de la Princesa para presentar a varios de sus alumnos del Conservatorio, en el que interviene,

³⁹⁴ La banda de Zamora interpreta, en realidad, la marcha india de *La Africana*, de Meyerbeer.

³⁹⁵ “Concurso de bandas militares”. *El Heraldo de Madrid*, 30-X-1892.

³⁹⁶ “Concurso de bandas militares”. *El Heraldo de Madrid*, 31-X-1892.

³⁹⁷ “Actualidad. La Cabalgata de mañana. El Itinerario. –El programa. Don Fernando y Doña Isabel. –La Alegoría. –La Carroza. –Las dos reinas”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XI-1892.

³⁹⁸ “Varios son los maestros del Conservatorio; pero ninguno se toma el trabajo de satisfacer a la opinión pública [...]. El Marqués de Alta Villa es cosa distinta. –Procede cómo corresponde a su indiscutible cultura, y hace las cosas como en Alemania, París y otras capitales de Europa, donde se ha educado y ha vivido durante muchos años. Sigue usos y costumbres que no se gastan en La Coruña ni en Pontevedra, ni en el mismo Madrid”. M. de P.: “En la Princesa”. *El Heraldo de Madrid*, 19-XI-1892.

además, la Banda del 8º Regimiento de Caballería de México que –dice *El Heraldo*– “pronto se ausentará de esta corte”³⁹⁹. La velada se celebrada el viernes 18 de noviembre a beneficio del niño Julio Caracena que, con ocho años, interpreta la *Gran sonata para piano* de Scarlatti; E. Payón dirige la Marcha de *Tannhäuser*⁴⁰⁰. La banda mejicana toca por última vez en Madrid en el teatro de la Zarzuela el 2 de diciembre de 1892 con el teatro lleno; dice *El Heraldo*: “cuando tocó la *marcha de Cádiz*, fue contestado el ¡viva España! que dieron los músicos con un nutrido y entusiasta ¡viva México! en que prorrumpió todo el público. Agitaban las señoras sus pañuelos, y los caballeros, puestos en pie, vitoreaban a los músicos”⁴⁰¹.

1893

En la temporada de 1893, vigésimo octava de la Sociedad, Mancinelli presenta como novedades cuatro partituras de autores españoles (*El canto de la montaña* de Pedrell, *La Orestíada* de Manrique de Lara, *Sinfonía en Mi* de Zubiaurre, la *Gavota para instrumentos de cuerda* de Echeverría⁴⁰²), una de autor italiano (*Sinfonía en mi menor* de Franchetti), cinco de compositores franceses (la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, *El rey de Is* de Lalo, las oberturas *El Cid* y *El rey de Lahore* de Massenet y *El timbre de plata* de Saint-Saëns), una de autor ruso (el *Capricho español* de Rimski-Korsakoff), tres de autores ingleses (*El lenguaje de las flores* de Cowen, *2ª Rapsodia escocesa* y *Colomba* de Mackenzie), la *Misa de Requiem* de Mozart y varios fragmentos de Wagner de *El crepúsculo de los Dioses*, *El viaje de Sigfrido por el Rhin*, *Trío de las Hijas del Rhin*, una suite adaptada por Mancinelli sobre fragmentos de *Tristán e Isolda* y la *Gran Marcha Americana* compuesta para la Exposición de Filadelfia de 1876, partitura estrenada en Madrid por la Unión Artístico Musical, dirigida por Espino, en el concierto celebrado el miércoles 17 de junio de 1885 en el Buen Retiro. Además de las obras citadas –dice la *Ilustración Musical*– “se ejecutarán aquéllas que más aceptación han tenido en las dos últimas temporadas, figurando entre ellas varias sinfonías de

³⁹⁹ “Noticias de espectáculos. Concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 17-XI-1892.

⁴⁰⁰ M. de P.: “En la Princesa”. *El Heraldo de Madrid*, 19-XI-1892.

⁴⁰¹ “Noticias generales. La banda mejicana”. *El Heraldo de Madrid*, 3-XII-1892.

⁴⁰² Esta *Gavota* pertenece a *Ecos de Vasconia*, la colección publicada por Echeverría en colaboración con Juan Guimón, director de la Banda Municipal de San Sebastián y uno de los principales difusores de la música de Wagner en la ciudad vasca. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 143, 30-XII-1893, p. 190.

Beethoven, y la novena con coros, el final del acto primero de *Parsifal*, y las más aplaudidas piezas sinfónicas de Wagner”⁴⁰³.

La Sociedad abre abono para diez conciertos a celebrar los domingos comprendidos entre el 22 de enero y el 26 de marzo, a las dos y media de la tarde. Los precios oscilan entre las 300 pesetas del abono en palcos plateas y las doce cincuenta de los asientos de principal. El importe de las localidades para conciertos sueltos oscila entre las 35 pesetas por un palco y 1 peseta por entrada de paseo. Recogemos el artículo de presentación de la temporada de Félix Borrell publicado en *El Heraldo de Madrid* el 20 de enero:

“Pasado mañana domingo, en el teatro del Príncipe Alfonso, inaugura sus tareas anuales la Sociedad de Conciertos, que dirige, desde hace tres temporadas, Luis Mancinelli.

Para la presente anuncia la audición de muchas obras nuevas, y promete, como es natural, ejecutar las mejores de su vasto repertorio.

Entre las primeras figuran composiciones de autores españoles (Pedrell, Manrique de Lara, Zubiaurre y Echevarría), franceses (Berlioz, Saint-Saëns, Massenet, Laló, ingleses (Cowen y Mackenzie), italianos (Frachetti) y rusos (Riski-Korsakoff).

Alemania está representada en el cartel por Mozart, con su famoso *Réquiem*, que aunque parezca mentira, aún no conocemos en España, y por Wagner, con fragmentos de *Tristán e Isolda*, *El Oro del Rhin* y *El Crepúsculo de los dioses*, la Centenal March, compuesta para solemnizar la apertura de la Exposición de Filadelfia.

Ya se comprenderá que las novedades de verdadera sensación son las de los dos autores últimamente citados y la *Sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz, el Wagner francés, el artista más discutido por sus compatriotas.

Los inteligentes de Madrid deseaban, desde hace tiempo, conocer la extraña personalidad musical del que en vida se atrajo, por su temperamento especial y por su carácter rebelde e independiente, simpatías y enemistades apasionadas...

El cartel-programa del año vigésimo octavo de la Sociedad de Conciertos, es, pues, casi tan interesante como el de las dos temporadas anteriores.

Hago caso omiso de la cuestión del local. El del Príncipe Alfonso sigue pareciéndome de pésimas condiciones para Conciertos de música selecta; pero la Sociedad asegura que no puede disponer de otro, y hay que resignarse y pasar por los grandes defectos que tiene.

Lo necesario, lo imprescindible, es atender escrupulosamente a la elección de programas, eligiendo siempre música seria y fina, descartando la hojarasca y el oropel, que viven bien poco en el repertorio, y hasta cuidando con estudio la colocación más conveniente de los números para que mutuamente no se destruyan el efecto...

¿Qué queda del as *Rapsodias húngaras* del año pasado? ¿Quién habla hoy de ellas?

⁴⁰³ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 121, 30-I-1893, pp. 14-15.

Y, en cambio, al *Parsifal* a la *Novena Sinfonía*, a *Los maestros cantores*, ¿no debe la Sociedad una sólida reputación que nadie puede ya regatearle, y dos series de conciertos prósperas y gloriosas?

Pensando y haciendo las cosas en grande, es como se logran resultados también grandes. Las concesiones que se hacen en beneficio de la popularidad, no resultan nunca bien tratándose de empresas artísticas. La Sociedad de Conciertos lo sabe por experiencia.

El programa del domingo está formado con la obertura de *Le Cid*, de Massenet; tres números de *Tristán e Isolda*, arreglados para orquesta sola por Mancinelli; la séptima sinfonía de Beethoven, y la segunda *suite* de *L'Arlessiene*, de Bizet.

De este concierto y de los restantes me ocuparé en *El Heraldo de Madrid*, como vengo haciendo desde la fundación del periódico⁴⁰⁴.

Recogemos ahora el anuncio de presentación que publica *La España Artística* de Florencio Fiscowisch, revista que se fija en el estreno anunciado de partituras de Pedrell, Manrique de Lara, Zubiaurre y Echervarría, así como en la interpretación de obras de Chapí y Marqués. Destacamos que las partituras de los wagnerianos Pedrell y Manrique de Lara son sendos poemas sinfónicos, concretamente *El canto de la montaña* y *La Orestíada*, lo que refleja una vez más que Mancinelli –conforme a su línea artística– es partidario del estreno de obras españolas de carácter programático, si bien es cierto que la *Sinfonía en mi* de Zubiaurre sigue el modelo formal tradicional. Dice el anuncio:

“El día 23 [22] se inaugurarán en el teatro del Príncipe Alfonso, la serie de diez conciertos organizados por la sociedad de profesores, bajo la dirección del maestro Mancinelli.

Entre las obras que han de ser interpretadas, figuran las siguientes de maestros compositores españoles.

F. Pedrell. *El canto de la montaña* (escenas sinfónicas). Nº 1 (a) Preludio. –(b) Alborada. Nº 2 (a) La peregrinación. (b) Plegaria. Nº 3 La fiesta (canciones y danzas).

M. de Lara. *La Orestíada* (poema sinfónico).

V. Zubiaurre. Sinfonía en *mi*. *Andante e allegro. Andante maestoso. Allegro scherzo. Allegro finale*.

J. Echeverría. *Gavota*, para instrumentos de cuerda.

A más de otras, de los maestros Chapí y Marqués.

De realizarse tales propósitos, la Sociedad de Conciertos de Madrid y su actual director, Sr. Mancinelli, merecerán los aplausos de los aficionados, quienes seguramente no se los escatimarán, ni nosotros tampoco⁴⁰⁵.

Los conciertos en el Príncipe Alfonso se inician el domingo 22 de enero y ese mismo día hay función de *Tannhäuser* en el Teatro Real dirigido por Edoardo Mascheroni. En

⁴⁰⁴ F. Bleu: “Notas musicales”. *El Heraldo de Madrid*, 20-I-1893.

⁴⁰⁵ *La España Artística*, VI, 268, 19-I-1893, p. 2.

el primer concierto Mancinelli presenta como novedades la obertura de *El Cid* de Massenet y una Suite orquestal sobre *Tristán e Isolda* de Wagner arreglada por el director italiano. La suite está integrada por tres fragmentos del acto tercero, concretamente *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. La orquesta interpreta en la segunda parte la 7ª *Sinfonía* de Beethoven (se repite el *allegretto*) y la 2ª suite de *La Arlesiana* de Bizet, de la que se repiten el *Minué* y la *Farandola*⁴⁰⁶. Dice Félix Borrell en *El Heraldo*: “Si tuviéramos esperanza, si quiera remota, de oír *Tristán e Isolda* en un plazo corto, la adaptación del gran dúo a número de concierto no estaría muy justificada, por cuanto necesariamente tiene que perder interés con la supresión de las voces. Pero como han de pasarse ocho, diez o más años hasta que la partitura pueda entrar en nuestro público, bien hecho está lo que ha hecho Mancinelli, y bienvenida sea la escena de *Tristán* arreglada para orquesta. De los otros dos números no hay que hablar; tienen forma sinfónica y hace ya tiempo que debíamos conocerlos”:

“La importancia y la novedad del concierto de inauguración de temporada descansaban sobre los tres fragmentos de *Tristán e Isolda*, de Wagner.

El primero es estrictamente el *Preludio* sinfónico del tercer acto, una de las páginas musicales que mejor expresan el dolor y la desesperación. A telón corrido, la orquesta expone un tema melancólico (interrumpido varias veces por largos silencios y por reminiscencias del tiempo feliz en que Isolda y Tristán se juraban fidelidad eterna), tema admirable como preparación de las escenas de llanto y de muerte que van a representarse. Cuando se levanta el telón, Tristán aparece moribundo entre las ruinas de un castillo Karcol, y un pastor, a lo lejos, entona en la cornamusa una melodía penetrante, que aumenta la impresión de profunda tristeza producida por el cuadro.

Como en *Tannhäuser*, imita el instrumento bucólico con el *cornu inglés*, y obtiene de su timbre puro y sencillo efectos maravillosos que penetran en lo más hondo del alma.

El pasaje exterior, el de la orquesta, está formado por una armonización [sic] larga (si así puede decirse), de entre la que sobresalen dos motivos delicadísimos; el segundo llamado de *la privación de amor*, es una de las más afortunadas inspiraciones de Wagner.

El fragmento número dos es la llegada de Tristán a la cita de Isolda, y toda la **escena de amor** que sigue, es decir, el punto culminante del drama y la exposición práctica de todas las teorías de Wagner acerca de la música teatral. La poesía y la melodía se unen aquí hasta el punto de confundirse en una sola fuerza expresiva supeditada a la idea de la obra.

Una noche esplendorosa de verano favorece con sus poesías y con sus sombras a los dos amantes. La señal de Isolda a Tristán, el cadencioso ritmo sobre el cual agita su chal blanco, el prodigioso *crescendo* que acompaña la aparición del héroe, dan lugar a un trozo musical descriptivo de un vigor y de una robusted

⁴⁰⁶ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, pp. 18-19.

inenarrables. Aquí comienza el célebre dúo de amor. La orquesta condensa los movimientos de los dos corazones exponiendo y entremezclando temas diversos, y enlaza por encima de las olas sinfónicas las melodías supremas de la obra. ¡Con qué potencia genial asocia el autor los diversos elementos! ¡Con qué dominio científico de la polifonía sabe fusionar las tonalidades y los ritmos más opuestos!

Los acentos apasionados constituyen, como es natural, el armazón de este gigantesco dúo. Se interrumpen solamente por un pasaje delicioso, donde las dos voces se funden ebrias de felicidad, en su cántico tranquilo; el *himno a la noche*, a la noche bienhechora que ampara sus entrevistas y protege su cariño.

Pero vuelven enseguida, y se encuentran en cada compás las frases ardientes, las melodías enervantes, las finuras de una orquestación cálida que parece llena de suspiros; en una palabra, la voluptuosidad hecha música. De nuevo circula por el prodigioso *adagio* el canto de la noche, y termina la escena en su mayor apogeo de interés dramático y musical.

El tercer número es la escena penúltima de la obra: la **reunión de los amantes en Karcol**. El corno inglés vuelve a sonar, anunciando alegremente la llegada del buque que conduce a Isolda.

El carácter musical del fragmento es semejante a la parte primera, al movimiento vivo del anterior, tan brillante y brioso como aquél. Todo canta, todo celebra la alegría inmensa de Tristán, que en su agonía puede al menos estrechar entre sus brazos a la que fue un mundo para él.

De esta escena (que precede inmediatamente a la *muerte de Isolda*, tan conocida y aplaudida en Madrid) puede decirse que es la única nota alegre de todo el melancólico tercer acto.

La elección de las tres escenas y el arreglo de orquesta para suplir con instrumentos la voz de los cantantes, son trabajos que honran sobremedida a Mancinelli, demostrando a su vez el buen gusto, sus méritos de compositor y su conocimiento profundo de la música de Wagner.

Si tuviéramos esperanza, si quiera remota, de oír *Tristán e Isolda* en un plazo corto, la adaptación del gran dúo a número de concierto no estaría muy justificada, por cuanto necesariamente tiene que perder interés con la supresión de las voces. Pero como han de pasarse ocho, diez o más años hasta que la partitura pueda *entrar* en nuestro público, bien hecho está lo que ha hecho Mancinelli, y bienvenida sea la escena de Tristán arreglada para orquesta. De los otros dos números no hay que hablar; tienen forma sinfónica y hace ya tiempo que debíamos conocerlos.

La *suit*, en conjunto, es difícil de comprender, como toda la partitura de que procede. En el ensayo general del sábado, Mancinelli dudaba mucho del éxito.

–Tengo miedo –me decía, –y temo que al público le resulte largo el *adagio* del dúo.

Sin embargo, escucháronse los tres tiempos con atención y respeto; conforme el público fue penetrando en el ambiente de la obra, la impresión favorable ganó terreno, y al final del dúo resonó una nutrida salva de aplausos. El tercer número se repitió por petición unánime, sin una sola protesta.

Lo que menos gustó fue el preludio, precisamente el número más claro y de melodía más acusada.

La ejecución, magistral. Los tres fragmentos fueron llevados y matizados de un modo perfecto, sin la más pequeña discrepancia de conjunto ni el menor oscurecimiento de temas, cosa esta última tan difícil de evitar en la música wagneriana.

Debe citarse en lugar aparte a D. Salvador Sánchez, que dijo el solo de *corno* con una delicadeza y una precisión dignas de un verdadero maestro.

El nombre y apellido del joven artista son una garantía para sobresalir en

aquello a que dedique su actividad. [...]

Y para acabar, un consejo, o, por mejor decir, un ruego al maestro Mancinelli:

No vuelva a colocar las obras más interesantes y las novedades en la primera parte del programa.

En España no tenemos la virtud de la puntualidad; llegamos tarde a todas partes. Se anuncian los conciertos a las dos y media, y la gente comienza a entrar en el teatro quince minutos después.

El primero y segundo número del programa se oyen siempre con acompañamiento de tacones y ruido de coches que paran a la puerta del Circo y que producen, involuntariamente, distracción y molestia.

Parte de la frialdad con que ha sido recibido el *preludio* la atribuyo a esta causa⁴⁰⁷.

El domingo 29 de enero se celebra la segunda sesión en el Príncipe Alfonso y la gran atracción es el estreno de la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz, que el público escucha con atención, pero mostrándose reservado en los movimientos primero, tercero y quinto; en definitiva, la partitura no tiene buena acogida. En la primera parte, dice Félix Borrell, “se aplaudió la *obertura* de *Las alegres comadres*, y se repitieron, en medio de una ovación, *Los murmullos de la selva* y la *Muerte de Isolda*, los dos fragmentos wagnerianos más populares en Madrid⁴⁰⁸. Dice Julio Veiga Valenzano en la *Ilustración*: “*Los Murmullos de la Selva*, de Wagner, bien los conocen los iniciados en el idioma de las emociones que causa la música pura. Prodigioso cuadro de éste, pintado sin pinturas, con los mismos elementos naturales y bellos. Luz, música, umbría de encantado bosque, susurro de aves y murmurar de riachuelos, enamorados trinos de ideales parejas, que cantan su amor al amparo de una absoluta y seductora paz; he ahí los colores que brillan en los *Murmullos*, colores que, como los de la luz del sol, adquieren diversos matices, excitan la vista y recrean la imaginación. Por eso, oyendo los *Murmullos* misteriosos, viene a la mente el eco del valle tranquilo, donde nuestra edad primera vio desfilar las primeras ilusiones, Wagner, poeta, es superior en sus *Murmullos*, su *Parsifal* y su *Tristán*, al Wagner músico de *Los Maestros Cantores*. De la interpretación de esta sublime página musical, sólo cabe decir elogios, con arreglo a la más elemental justicia. –A continuación ejecutóse el prelude de *Tristán e Isolda*, por cierto, a maravilla. ¿Y qué menos, tratándose de Mancinelli, el eterno adorador del gran alemán? En aquellos sublimes lamentos, en aquellos *ayes* de dolor, en aquella melodía que crecen en los violines, fluctuando sobre los ansiosos arpeggios de las violas, hay algo de misterio que habla al corazón. Nadie podrá decir dónde reside el dolor del acento, ni

⁴⁰⁷ “Notas musicales. El primer concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 23-I-1893.

⁴⁰⁸ “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 30-I-1893.

la vaguedad en que se pierde la infinita pasión de amor, ni el sacrificio realizado, ni la felicidad soñada; pero todos sentimos con *Tristán e Isolda*, las angustias de la fatalidad en terrible lucha con un sentimiento absorbente, proclamado bajo la divina protección, y demasiado grande para doblarse al estrecho recinto de una vida”⁴⁰⁹.

En los primeros días de febrero Luigi Mancinelli contrae un catarro que le impide continuar los ensayos de *Los maestros cantores* en el Teatro Real y actuar en los conciertos tercero y cuarto de la Sociedad en el Príncipe Alfonso, por lo que los programas son reformados por Jerónimo Jiménez, nombrado segundo director en Junta General celebrada el 4 de febrero, cuestión que suscita algunos roces con el concertino Manuel Pérez. El domingo 5 de febrero la Sociedad de Conciertos celebra la tercera sesión y Jiménez dirige partituras bien conocidas por la orquesta: *La Arlesiana* de Bizet, *Septimino* de Beethoven, *Rapsodia húngara en Do* de Liszt (repetida) y la *Canzonetta* de Godard, no incluyendo ninguna partitura de Wagner. Dice Veiga Valenzano: “Por enfermedad del maestro Mancinelli el concierto correspondiente al día 5, en cuyo programa se anunciaba una suite, original de un compositor inglés, hubo de ser totalmente modificado. —A la cabeza de la Sociedad figuraba Don Jerónimo Jiménez, quien tomó la batuta, a ruegos de la Junta, en defecto del insigne Sr. Mancinelli”⁴¹⁰. Dice Borrell:

“Por una repentina indisposición del Sr. Mancinelli, la Sociedad de Conciertos encargó la dirección del de ayer a D. Jerónimo Jiménez. Para ello hubo necesidad de retirar el magnífico programa anunciado y sustituirlo por otro que presentase menos dificultades de ejecución, compuesto de la *L’Arlesienne*, de Bizet; el *Septimino*, de Beethoven; la *Rapsodia húngara*, de Liszt; la *Canzonetta* de Godard y la marcha nupcial de Marqués... Según públicamente se dice, el nombramiento de segundo director ha producido disgustos y rozamientos entre algunos socios. Poco amigo de escuchar chismes de entre bastidores, hubiérame callado como un muerto a no hacerse ayer ostensibles esas susceptibilidades con la ausencia del maestro D. Manuel Pérez, que no ocupaba como de ordinario su pupitre de concertino.

Si esto indica propósitos de abandonar una Sociedad en la que ha servido tantos años con aplauso constante del público; lo deploro como el que más, y deseo que por medio de explicaciones mutuas se consiga borrar todas las diferencias que puedan existir. Ni de palabra, ni de intención siquiera, me atrevo a juzgar el asunto, primero, porque no debo hacerlo, y segundo, porque desconozco los antecedentes. Pero siento profundamente que una cuestión pueril en su origen haya determinado molestias para los que componen la Sociedad de Conciertos.

¡Y pensar que todo se hubiera evitado suspendiendo el concierto de ayer, que es

⁴⁰⁹ “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 19.

⁴¹⁰ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-II-1893, p. 30.

lo que debió resolverse desde que se supo la enfermedad del director!

Mancinelli está más aliviado de su catarro; si no esta tarde, mañana abandonará el lecho, y es probable que el domingo próximo pueda dirigir el concierto y volverse a dedicar muy pronto a los laboriosos ensayos de *Los maestros cantores*⁴¹¹.

La Sociedad de Conciertos celebra la cuarta sesión el domingo 12 de febrero. Mancinelli continúa enfermo y Jerónimo Jiménez dirige la obertura de *La estrella del norte* de Meyerbeer, el *Scherzo de la Sinfonía en Do* de Marqués y la *Bacanal de Sansón y Dalila* de Saint-Saëns. En la segunda parte se interpreta la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven y en la tercera dos bailables de *Feramors* de Rubinstein y la *Huldigungs Marsch* o *Marcha Homenaje* de Wagner que, dice Veiga, “puso fin al concierto, que, como el anterior, fue dirigido por el Sr. Jiménez, pues todavía continúa, aunque atenuada, la indisposición del director de la Sociedad, Sr. Mancinelli”. Dice Borrell:

“Otra tarde perdida.

A la Sociedad de Conciertos le pareció, sin duda, ligera e insignificante la broma de la semana anterior, y por eso ayer, domingo de Carnaval, día clásico de bromazos pesados, nos obsequió con uno comparable al plomo, el más tremendo seguramente de cuantos se dieron en Recoletos.

¿Para que hablar en detalle de la obertura de la Estrella del Norte, del Scherzo de Marqués, de la Bacanal de Saint-Saëns de las danzas de Feramors de Rubinstein? *Novedades* de esta naturaleza *no necesitan comentarios*.

¿a qué gastar espacio del periódico y paciencia del lector sobre la interpretación lánguida, sosa y desdicha de la hermosa *Pastoral* de Beethoven?

¿Porqué incomodarse ante la insipidez de la primera y tercera parte del concierto, que terminó con la *Huldigungs March* de Wagner?

El público con sus reservas y su indiferencia, hizo la apología del programa, dándose el caso inaudito en los conciertos del Príncipe Alfonso de que se repitiese un número: el *scherzo* de Marqués.

Dejo aparte, como el día anterior, la personalidad del maestro D. Jerónimo Jiménez; mis cargos no son contra él, aunque alguno pudiera hacerle por la desdichada elección de obras. Es modesto y, según dicen, muy inteligente y estudioso. El tiempo lo dirá.

Pero yo daría algo bueno por que los organizadores del concierto de ayer, sean los que fueren, hubiesen podido escuchar lo que a los abonados se les ocurría durante los intermedios y a la salida del teatro. Hubo individuos, los más inteligentes por cierto, que echaban sapos y culebras por la boca. Y lo más sensible es que les sobraba la razón.

Lo dicho: otra tarde perdida. Y van dos. ¿Seguiremos sumando?⁴¹².

Repuesto de su catarro, Mancinelli se encarga nuevamente de la dirección en el quinto concierto, celebrado en el Príncipe Alfonso el domingo 19 de febrero; dice Julio

⁴¹¹ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 6-II-1893.

⁴¹² F. Bleu: “Notas musicales”. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 13-II-1893.

Veiga: “así como en los eclipses, la luz del astro que reaparece se nos antoja más intensa, más brillante, así los méritos del ilustre maestro parecen agrandarse, si mayores pueden hacerlos el deseo y la satisfacción de su inestimable cooperación”⁴¹³. En la primera parte Mancinelli estrena la suite *El lenguaje de las flores* de Sir Frederic Hymen Cowen⁴¹⁴ y dirige la Marcha fúnebre de Sigfrido de *Gotterdammerung*; en la segunda la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en una interpretación que se califica como la mejor escuchada en Madrid hasta entonces y, en la tercera parte, el *Preludio de Tristán* y la *Cabalgata de La Valkiria*. Refiriéndose a la sinfonía de Beethoven dice Julio Veiga: “Bajo la dirección de Mancinelli, la interpretación no podía ser menos que buenísima. Al autor de *Cleopatra* ningún género de música le es extraño, comprendiendo lo mismo a Beethoven que a Wagner, es decir, la música de un siglo atrás y la del que viene. –Las corrientes modernas hacia el *wagnerismo*, obligan. Ya no podemos prescindir de la música del *porvenir*. Unos por afición real y otros por seguir la ... moda. Para los primeros, ofreció la Sociedad tres números de Wagner: en la 1º parte *El Crepúsculo de los Dioses*, marcha fúnebre de *Sigfrido*, y en la 3ª *Preludio de Tristán e Isolda* y la cabalgata de *Las Valkirias*. Todos los tres fueron repetidos, y por este dato júzguese si decimos verdad o no al hablar de las corrientes modernas. –En realidad, ni el profano puede ser indiferente al argumento de *Tristán e Isolda*, maravillosamente compendiado en su *Preludio*, compuesto de una tierna frase en progresión cromática y ascendente que crece y se desarrolla con impetuosidad. Esta frase, que en ocasiones adquiere una amplitud de expresión sublime, describe las luchas entre el amor, sentimiento imperativo y romántico, y la prosa y desencanto que por doquier agosta la vida. En la pintoresca *cabalgata* y en la *marcha fúnebre* se halla impreso también el sello ultraterrestre del genio wagneriano, el cual aunque semeje el ideal de un loco ciertas veces, tiene siempre fondo fantásticamente humano. –En resumen: un buen concierto para el público y un éxito para la Sociedad”⁴¹⁵. Dice Félix Borrell en *El Heraldo*:

“Función solemnísima de desagravios.

No hay que seguir sumando tardes perdidas, como presentía en mi última crónica; al contrario: de los malos ratos que la Sociedad de Conciertos nos dio en los domingos anteriores, es deber de justicia restar el enfado y el mal humor que nos produjeron, y hasta perdonarlo todo por la magnífica sesión de ayer tarde,

⁴¹³ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, p. 35.

⁴¹⁴ Frederic Cowen, (1852, Kingston (Jamaica); 1935, Londres).

⁴¹⁵ Julio Veiga Valenzano. “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, p. 35.

magnífica por el programa y magnífica por la interpretación que obtuvo.

Una ligera indisposición de última hora me impide extenderme todo lo que yo desearía y lo que la crónica de este concierto memorable se merece.

Citaré solamente la *suite* del músico inglés Cowen que se estrenaba, para decir de ella que me pareció una composición muy discretamente escrita, pero bastante vulgar considerada melódicamente, muy monótona en conjunto y con un título (*El lenguaje de las flores*) que se cae de puro cursi. Gustó poco. El cuarto número, con aire de gavota, fue aplaudido y se repitió.

Y hecha mención de este estreno, todo lo demás puede resumirse en felicitaciones, enhorabuenas, aplausos y bravos.

Recordaran mis lectores que el año pasado dediqué dos columnas largas de *El Heraldo* a la ejecución de ese monumento imperecedero de la música instrumental que se llama la *Sinfonía en do menor*, de Beethoven, y no tuve más que elegios y aplausos para la orquesta y su director.

Hoy es necesario confesar que la ejecución de la temporada pasada resulta pálida e insignificante, comparada con la de ayer.

Durante el segundo intermedio, y en el pasillo de butacas, una persona, muy distinguida en su profesión y muy conocida entre los aficionados por su cultura musical, decía a quien quería oírlo:

–Soy abonado a los conciertos desde su fundación, y en veintiocho años no recuerdo una sinfonía de Beethoven tan bien tocada como a que acabo de oír.

De esta opinión participaba el público en masa.

En los pasillos, en las galerías, a la salida del Circo, en el Real durante la función de anoche, todo el mundo proclamaba unánimemente que la interpretación que obtuvo Beethoven en su sinfonía más popular, quedará como famosa e inolvidable en los anales de la Sociedad de Conciertos.

¿Dónde andaban ayer los ilusos que dicen que Mancinelli no comprende a Beethoven?

Con nombrar los restantes números del programa queda dicho de qué manera los recibió el público. La *Marcha fúnebre*, de Sigfrido, colocada en el final de la primera parte, y el preludio del *Tristán e Isolda* y la *Cabalgata de las valkirias*, en la última, produjeron el entusiasmo de siempre, y se repitieron los tres por el fallo unánime del auditorio⁴¹⁶.

La Sociedad celebra la sexta sesión el domingo 26 de febrero. En la primera parte Mancinelli estrena el poema sinfónico de Pedrell *El canto de la montaña* que tiene mala acogida entre el público, lo mismo que Alfredo Fernández Aspara, primer premio de la clase de Jesús de Monasterio que con 18 años debuta en la segunda parte interpretando el *Concierto* de Mendelssohn: En la primera parte –dice Veiga Valenzano– “los números de Wagner obtuvieron, como siempre el honor del aplauso”⁴¹⁷. Veiga se refiere a *El fuego encantado*, final de la segunda parte de la *Tetralogía*; dice Félix Borrell en *El Heraldo*: “Tarde de fracasos. –La suite en tres tiempos, *El canto de la montaña*, del maestro catalán D. Felipe Pedrell no fue del agrado del público [...]. No acierto a comprender cómo este maestro [Monasterio] se ha decidido a presentar al Sr. Fernández

⁴¹⁶ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 20-II-1893.

⁴¹⁷ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, p. 35.

y Aspra ante un público entendido y exigente, cuando el aficionado más profano advierte que le faltan muchas, muchísimas condiciones, para poder salir airoso de su empeño [...]. La grandiosa obertura número 3 de *Leonora* llevó al concierto la nota del calor y del entusiasmo [...]. Repitióse también, después de una ovación, el hermoso final de *La Walkira*, colocado como último número de la primera parte. –En suma: un concierto de emociones fuertes y picantes, sin término medio ni claro-oscuro; dos éxitos brillantes y dos fracasos terribles”⁴¹⁸.

A principios de marzo se celebran elecciones en España y el domingo 5 tiene lugar la séptima sesión de la serie de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Mancinelli; el director italiano interpreta tres fragmentos wagnerianos, concretamente la *Entrada de los dioses en el Walhalla* (Final de *Das Rheingold*), la *Muerte de Isolda* y la *Cabalgata de La Valkiria*⁴¹⁹. Dice Félix Borrell en *El Heraldo*: “No está el día para notas ni para músicas. –La batalla electoral de España y el triunfo republicano de Madrid, los últimos pormenores del proceso y de la vida del *Chato*, y la resurrección de Vázquez Varela, unido siempre a la crónica de las mancebías y de la Cárcel Modelo, meten hoy más ruido que toda la música de Beethoven y Wagner juntos. Por otra parte, el concierto de ayer no necesita una revista detallada. Para aliviar el trabajo abrumador que el maestro Mancinelli dedica actualmente al ensayo de *Los maestros cantores*, se formó un buen programa de repertorio, compuesto de la obertura de *Mignon*, *suite Peer Gint*, de Grieg, *Quinta Sinfonía* de Beethoven, final de *El oro del Rhin*, *Muerte de Isolda* y *Cabalgata*. –Para todos los números hubo grandes aplausos y se repitieron la mayor parte de ellos. –Es ya casi seguro que en los dos próximos conciertos oiremos la *sinfonía con coros*, el *Parsifal* y alguna otra obra *grande*. –Así sea . –Nada más por hoy”⁴²⁰.

El domingo 12 de marzo se celebra el octavo concierto de la serie en el Príncipe Alfonso, el primero vocal e instrumental. Mancinelli dirige *La consagración del Graal* de *Parsifal* en la segunda parte, dirigiendo Jerónimo Jiménez la Obertura de *Tannhäuser* y otras partituras de Weber, Beethoven, Saint-Saëns y Mancinelli en la primera y tercera. Dice Julio Veiga en carta a Pedrell fechada en Madrid:

“A no carecer de espacio, dedicaríamos toda nuestra atención a *Parsifal*, obra

⁴¹⁸ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 27-II-1893.

⁴¹⁹ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 43.

⁴²⁰ F. Bleu: “Notas musicales”. *El Heraldo de Madrid*, 6-III-1893.

importantísima ejecutada en el 8º concierto. Los críticos muéstranse conformes en calificar el *Drama del Graal*, como producto de un genio potentísimo, de un temperamento excepcionalmente exaltado y de un talento colosal. Sólo añadiremos nosotros, imposibilitados de hacer aquí una reseña, siquiera breve, del prodigioso cuadro que motiva estas líneas, que *Parsifal* fue estrenado en el teatro de Bayreuth, el 26 de julio de 1882, ante buen número de celebridades musicales de varios países. De parte de todos, mereció un unánime y entusiasta elogio. Madrid fue la segunda población del mundo que oyó *Parsifal*, gracias al gran Mancinelli, a favor de quien alzó la viuda de Wagner, la prohibición de que el drama saliera del *Teatro Wagner*, de Bayreuth. Esta valiosa concesión contribuyó a dar más importancia artística a la temporada de conciertos de 1891, en que se estrenó en Madrid. En este año se ejecutó por la Sociedad en Bilbao y San Sebastián. –Para mejor dar idea del carácter de la música de la Leyenda del Graal, copiamos a continuación las palabras de un crítico refiriéndose al estreno de Bayreuth: «Para todos fue como la revelación de un arte nuevo y así los que habían acudido por mero espíritu de curiosidad, como los que habíamos pasado ya horas enteras delante de la partitura tratando casi siempre en vano de desentrañar el sentido de aquellas páginas, todos sintieron la influencia irresistible de esa obra grande, original, bella, llena de encanto y misticismo y cuyos misteriosos símbolos, se aclaran allí y se nos descubren con todos sus complicados encadenamientos». Adolfo Jullien, dice: «El cuadro de la *Consagración del Graal*, es una página de una serenidad y de una grandeza sin par, con el toque de las campanas, las grandiosas oraciones de los caballeros, las invocaciones de los jóvenes y el canto seráfico de los niños». Renunciamos a describir nuestra propia impresión y nos contentamos con unos modestísimos apuntes histórico-críticos, acerca de la obra maestra del gran Wagner, la cual atrajo al teatro del Príncipe Alfonso, un numeroso y escogido público, ávido de deleitarse en aquellas celestiales armonías que como nubes de incienso, llegan, para el creyente, a través de las azules regiones, hasta los pies del Ser Supremo, en íntima muestra de fe y de adoración”⁴²¹.

Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid*:

“A pesar del dolor inmenso que en estos días embarga el ánimo del maestro Mancinelli por la pérdida de su padre, y del continuo y penoso trabajo que supone la concertación de *Los maestros cantores* –trabajo agravado con algunas dificultades y obstáculos serios, que felizmente, para bien de todos, quedaron anoche vencidos⁴²²– nos ofreció ayer una audición admirable, justa, perfecta, de la escena de la *Consagración del Graal de Parsifal*.

Como en la ejecución memorable de la *Quinta Sinfonía*, todos los que en ella tomaron parte cumplieron su cometido con una escrupulosidad, una precisión, una cuidada, un afán de sobresalir, verdaderamente dignos del mayor encomio.

Los diversos profesores que tienen pasajes difícilísimos en la obra, la banda, los

⁴²¹ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y puntos críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 43.

⁴²² Borrell se refiere a la suelta de pasquines en el Teatro Real en la función del 11 de marzo. Ese sábado, Mancinelli dirige la tercera representación de *La fuerza del destino* para beneficio del Roberto Tamagno; en el transcurso de la función un grupo de wagnerianos, entre los que se encuentran Félix Borrell y Telesforo de Aranzadi, lanzan unos pasquines desde el paraíso protestando ante la negativa de De Marchi a cantar el papel de Walther en *Los maestros cantores*, en ellos se lee: «¡Queremos que se representen *Los maestros cantores*, aunque sea sin tenor!»; después y refiriéndose a Tamagno, Aranzadi grita: «¡Eso no es cantar! ¡Abajo los tenores!».

coros de hombres, mujeres y niños, magistralmente aleccionados por el inteligentísimo y simpático Almiñana, todos merecen plácemes y consideraciones por esa ejecución magnífica de *Parsifal*, sólo comparable a la que obtuvo cuando se estrenó hace dos años en el Teatro Real.

Al presentarse Mancinelli en el escenario fue recibido con una salva cerrada de aplausos, demostración de pésame, de simpatía y de amistad al hombre que en Madrid ha sabido captarse el afecto de todo el mundo y logrado que se le considere como un compatriota ilustre.

Después, a la terminación de la segunda parte, vino la ovación al artista, las aclamaciones, las innumerables llamadas al proscenio.

Como hombre y como artista, bien satisfecho pudo quedar ayer el público madrileño y bien convencido de que aquí se le estima en lo que vale.

Las partes primera y tercera del programa fueron dirigidas por el Sr. Jiménez [...]. A decir verdad, todos estos números fueron llevados por el Sr. Jiménez con poco verbo, con poco entusiasmo, languideciendo los tiempos lentos más de lo regular [...].

Como el estreno de *Los maestros cantores de Nuremberg* se aproxima, en esta misma semana dedicaré en *El Heraldo de Madrid* varios artículos al estudio de esta prodigiosa obra maestra⁴²³.

Mancinelli estrena *Los maestros cantores de Nuremberg* el día de su beneficio, sábado 18 de marzo y, al día siguiente, domingo 19, la Sociedad de Conciertos celebra su novena sesión en el Príncipe Alfonso. Mancinelli dirige su *Salve* para orquesta, solistas y coro, partitura encargada por el Cuerpo de Infantería para solemnizar la función religiosa del día de San Francisco el Grande. Por segunda vez –dice Veiga– “figuraba *Parsifal* en el programa, y esta grandiosa página musical fue interpretada con exquisito cuidado. Aquel conjunto, aquel universo sonoro, que diría Flammarión, en que se combinan, unen y confunden las campanas, los cantos pascuales de las sublimes trompetas, los coros y la orquesta, sólo pudo brotar de un cerebro tan excepcional como el de Wagner, a quien vemos en esta obra indicando algo de lo que podría ser en las futuras edades una *orquesta* infinita. –¡Qué extraño contraste entre aquellos ecos divinos y la luz eléctrica iluminado los rostros no menos divinos de los despreocupados diletanti. –En la tercera parte se dio *Leonora*, preciosa obertura de Beethoven, *Tristán e Isolda* (Preludio) y la *Marcha de Tannhäuser*, con coros. Todas estas piezas fueron aplaudidísimas⁴²⁴. El prelude de *Tristán e Isolda*, se repite a instancias del público pero provoca un incidente que comenta Félix Borrell en *El Heraldo*:

“En la primera parte se repitió la obertura de *La gruta de Fingal*, y gustó

⁴²³ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 13-III-1893.

⁴²⁴ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 51.

extraordinariamente la *Salve* de Mancinelli, estrenada en San Francisco el Grande, el día de la Concepción. A las ovaciones conquistadas por Mancinelli este año como intérprete de Beethoven de Wagner, hay que añadir la alcanzada ayer como compositor [...].

Con el *Parsifal* en la segunda parte, tan magistralmente interpretado como el domingo anterior, siguieron lo aplausos entusiastas al director y a la orquesta.

En la tercera parte ocurrió un incidente ruidoso.

Después de interpretada admirablemente y repetida en medio de grandes aplausos la obertura de *Leonora*, se ejecutó de igual manera el conocidísimo preludeo de *Tristán e Isolda*.

Como siempre, fue pedida la repetición del mismo, cuando de improviso, una docena de energúmenos vocingleros comenzaron a sisear y a taconear, impidiendo que el resto del público oyera el número con atención por segunda vez.

Lo de costumbre. Suspendidos los novillos y el partido de pelota por causa de la lluvia, unos cuantos individuos, gente de cancha y de redondel, hicieron descargar el nublado sobre Wagner, indigno de figurar en sus aficiones al lado de *Torerito* o de Beloqui.

Gran artículo podría escribirse sobre el asunto, bautizándole con el altisonante título de «Influencia de la humedad en el desarrollo de la intemperancia y de las malas formas».

¡Y qué obra fueron justamente a protestar! ¡El inmenso preludeo de *Tristán e Isolda*, tantas veces admirado y repetido en los conciertos! ¡Ah, inteligentes y cultos aficionados!

La ovación de desagravio a Wagner y a Mancinelli después de la Marcha del *Tannhäuser*, fue de las buenas, y cerró este magnífico concierto, indigno de alborotadores y de congrios.

Lo que dijo una voz [Aranzadi?] desde las alturas durante el tumulto: «¡Que les den la *Gran vía!*». Conforme con la voz, aunque me parezca *La gran vía* plato demasiado fino para sus paladares”⁴²⁵.

El viernes 24 de marzo, la Sociedad de Conciertos interviene en una función celebrada a beneficio de los Asilos de El Pardo en el Teatro Real, donde Mancinelli dirige la Marcha de *Tannhäuser* y la escena de la *Consagración del Graal*. La temporada de 1893 se cierra con un décimo concierto dedicado a Beethoven, en cuya primera parte Mancinelli interpreta las oberturas *Prometeo*, *Coriolano* y *Egmont*; en la segunda parte Tetrizzini, Pagnoni, Giannini y Mariani cantan la *Novena Sinfonía*, partitura estrenada en Viena el 7 de mayo de 1824 en un concierto celebrado en el teatro de la Puerta de la Carintia y, recordamos, escuchada por primera vez en Madrid en 1882 bajo la dirección de Mariano Vázquez⁴²⁶. Dice Félix Borrell en el artículo que dedica a la temporada de 1893 y a Mancinelli en *El Heraldo de Madrid*:

“Antes de terminar esta temporada de lucha y de pesada labor, me conviene

⁴²⁵ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto de ayer”. *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1893.

⁴²⁶ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI 126, 15-IV-1893, p. 51.

tocar una tecla enojosa y molesta: la de mi propia personalidad.

Para algunas personas paso yo por una especie de ogro wagneriano, por asceta de un moderno Montsalvato, capaz de comerme crudos a todos los niños que tarareen música de Bellini, o de emprender, medio desnudo y de rodillas, la peregrinación a Bayreuth.

Los que me conocen a fondo ya saben que este pretendido exclusivismo no existe; en materia de arte, más peco de transigente que de otra cosa, y siento un respeto, una admiración profunda por muchos compositores antiguos y modernos.

Para probárselo al que lo dude, me comprometo desde luego a formar diez programas de conciertos y una temporada completa de ópera, muy de mi gusto, sin incluir en los primeros ni en la segunda, una sola obra de Wagner.

Soy wagnerista, porque en el año 1893 el aficionado serio a la música tiene fatalmente que serlo y rendirse ante su genio artístico, como se rinde al de Beethoven, al de Mozart, al de Bach, al de Haendel, etc. etc.

Cuando la Sociedad de Conciertos mudó de Director, y noté en el nuevo intenciones de dar a conocer en Madrid el género wagneriano, parecióme la idea excelentísima, y me propuse apoyarla y defenderla en la prensa.

Admitida ya y casi sancionada la música de los clásicos; sin elementos y sin público para implantar el repertorio de grandes *Oratorios* –que es el que, a mi juicio, actualmente convendría– consideré oportunísimo que Wagner entrara en el Real y en los conciertos, para que los aficionados madrileños conociesen al reformador de la música dramática, como conocían y apreciaban al reformador de la sinfonía.

Por este último, por el gran Beethoven, hubiera yo hecho lo mismo en el año 60, cuando se le combatía en Madrid, con los mismos argumentos que hoy se estilan para empequeñecer esa obra tan admirable y tan admirada que se llama *Los maestros cantores de Nuremberg*.

Esto en cuanto a mi *exclusivismo* wagnerismo.

Respecto a mi defensa entusiasta de la campaña artística de Mancinelli –defensa que también anda en lenguas de las gentes– sólo diré que es resultado lógico de las razones que acabo de exponer.

Vi en Mancinelli el artista que realizaba mi ideal interpretando maravillosamente las obras de mi particular predilección, y con él me fui, animándole en su grandiosa empresa y defendiéndola animosamente en la medida de mis escasas fuerzas.

Le defendí como artista, antes de cruzar con él una sola palabra. La comunidad de opiniones engendró una amistad verdadera y firme; pero jamás ese afecto veló la imparcialidad de mi juicio, como lo prueba la campaña que hice el año anterior contra las *Rapsodias húngaras*.

La independencia de que afortunadamente gozo, me permitía esos lujos de sinceridad y de altivez. Nada me debe Mancinelli; lo poco o mucho que por él he hecho, se lo ha ganado a pulso y palmo a palmo, como propagandista del arte verdad y como director de orquesta de mérito indiscutible. Pero menos todavía le debo yo a él; después de lo mucho que he escrito y trabajado por el éxito de *Los maestros cantores*; después de exponer en la prensa mi juicio entusiasta respecto de la obra y de su ejecución, cábeme la satisfacción de decir que pagué cuatro duros por una butaca para presenciar el estreno la noche del benéfico de Mancinelli. Creo que no podrán decir otro tanto muchos de los que han escrito pestes y tonterías acerca del estreno, del beneficio y del beneficiado.

Hago constar el hecho por lo que significa, y no como reproche al maestro. Este me conoce muy bien y sabe que no cambio atenciones ni aplausos por billetes.

Y basta de miserias, que huelen a podrido.

Aún no se sabe si Mancinelli volverá el año próximo a Madrid.

En caso negativo, el público apreciará debidamente todo lo que vale, respirando una atmósfera artística muy diferente.

Lo que él ha logrado en provecho de la cultura musical de nuestro pueblo, es ya una labor indestructible, y el arte grande, sin mezquindades, sin payasadas, sin charlatanismo, se impone con fuerza irresistible.

Con la ausencia de uno o dos años, por comparación con otros que hoy parecen colosos, la figura de Mancinelli se agrandará extraordinariamente.

Y entonces le llamarán a voz en grito hasta los mismos que ahora le regatean méritos.

Con esta profecía, concluyo, y me despido, quizás para siempre de mis bondadosos lectores de *El Heraldo de Madrid*⁴²⁷.

Dice Julio Veiga Valenzano como resumen y valoración de la tercera temporada de Mancinelli en la Sociedad de Conciertos: “Dos palabras, a guisa de *coda*. En nuestro primer artículo con que inauguramos esta menuda, pero limpia *cadena* de propias impresiones, nos preguntábamos si podría pedirse a al Sociedad de Conciertos algo más de lo que hasta aquí lleva hecho [...]. Hay que *pesar y medir* en la balanza de la imparcialidad un año más, una serie que se titula 28ª y ver qué es lo que de ella pudo el Arte registrar para sus anales gloriosos. Y, consecuentes con nosotros mismos, declaramos que, a nuestro modo de estimar, la temporada finalizada tuvo de bueno lo que no era nuevo y de nuevo lo que no era bueno (parodiando la célebre frase). –Todavía suena en nuestros oídos los mágicos ecos de aquella laboriosa *legislatura* del año 1890 [1891], la que marca un progreso real hacia el perfeccionamiento y adelanto de un pueblo. De entonces acá, poco se ha hecho y es de esperar que en las sucesivas campañas se tengan un poco más en cuenta las exigencias de los públicos y de los tiempos. Que para ello le sobran fuerzas a la eminentísima sociedad que dirige el Sr. Don Luis Mancinelli”⁴²⁸.

Concluida la temporada de 1893 en Madrid, la Sociedad tiene contratado un ciclo de diez conciertos en el teatro Tívoli de Barcelona, temporada que debe comenzar el 3 de abril, pero surgen problemas para que los músicos que pertenecen al cuerpo de alabarderos consigan el permiso necesario para desplazarse a la Ciudad Condal. Hacia el 27 de marzo, la Junta directiva de la Sociedad decide suspender la gira ante la imposibilidad de contar con los miembros de alabarderos y Mancinelli, que en Semana Santa renuncia al estreno de su oratorio *Isaías* en el teatro de Hamburgo, presenta su dimisión que él mismo explica en carta a Pedrell fechada en Madrid el 28 de marzo:

⁴²⁷ F. Bleu: “Notas musicales. Las últimas notas de la temporada”. *El Heraldo de Madrid*, 27-III-1893.

⁴²⁸ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI 126, 15-IV-1893, p. 51.

“Querido Pedrell: Cuando la Junta directiva de la Sociedad de Conciertos de Madrid determinó dar una serie de audiciones en esta capital, tenía yo el compromiso de poner en Hamburgo mi *Oratorio Isaías* que, precisamente, había de estrenarse durante los días de la presente Semana Santa. A pesar de este compromiso, y para complacer, como siempre, a mis compañeros de la Sociedad de Conciertos, sacrifiqué mis intereses artísticos y materiales y rogué a la Dirección del teatro de Hamburgo aplazara para el año que vienen el estreno de mi obra en aquella capital y, de hecho, me puse a la disposición de la Sociedad para la realización de los conciertos de esta capital, que tenía verdaderos deseos de visitar por segunda vez, recordando con placer el gran cariño con que, no ha mucho, fui recibido. A última hora, cuando creía que todo estaba determinado y arreglado, la Junta Directiva me participó que no había podido obtenerse el permiso para que los músicos que forman parte del cuerpo de alabarderos pudieran ausentarse por breves días de Madrid. No siendo posible con un personal nuevo ensayar los difíciles e importantísimos programas convenidos y cumplir mi cometido como mi conciencia artística me ordena siempre, por mi decoro y por el de la Sociedad rehusé dirigir los conciertos que debían darse en Barcelona en tales condiciones. Además de esto, para evitar embarazos futuros a la Sociedad, dado el estado delicado de salud en que me encuentro, y por mis exigencias artísticas, que V., amigo Pedrell, conoce bien, en el momento de marchar de Madrid, presenté verbalmente a la Junta directiva de la referida Sociedad mi dimisión del cargo de Director, que confirmaré por escrito apenas llegue a Italia. Siento que mi determinación sea irrevocable, y lo siento por el galante público de Madrid, por mis numerosos amigos y por toda la prensa que me ha tratado siempre de una manera altamente cariñosa y satisfactoria para mi amor propio. Lo siento, además, y muy de veras, porque así no podré expresar de nuevo al público de esta capital la manifestación de mi simpatía y gratitud.

Hágame el favor de hacer pública mi declaración, mi buen amigo, y reciba V. un cariñoso apretón de manos de su compañero y admirador. *Luis Mancinelli*”⁴²⁹.

En nuestra opinión, en la dimisión de Mancinelli influye también que su contrato en el Teatro Real concluye al finalizar la temporada 1892/93, aunque quizás la razón principal sea su estado de salud. La muerte de su padre, las bajas en sus compromisos en la Sociedad de Conciertos y el Teatro Real, los constantes trabajos, etc. hacen que Mancinelli decida retirarse a descansar la temporada 1893/94, dirigiendo únicamente en la temporada de primavera del Covent Garden de Londres⁴³⁰.

Como valoración global de las tres temporadas de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos indicamos que en los años comprendidos entre 1891 y 1893 el director italiano consigue difundir entre el público de Madrid el gusto por el último estilo de Wagner a través de fragmentos sinfónicos de *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*,

⁴²⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 54.

⁴³⁰ 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 Arin. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*. Madrid: Imprenta de Ducazcal, 1912, pp. 22-26.

El oro del Rin, La Valkiria, Sigfrido, El crepúsculo de los dioses y Parsifal, fragmentos wagnerianos la mayoría de ellos nuevos en Madrid y otros escasamente interpretados. Las interpretaciones de Mancinelli, sobre todo en lo que respecta a Wagner, coincide con la línea interpretativa postromántica marcada en Bayreuth en las dos últimas décadas del siglo XIX a través de las interpretaciones de Hans Richter, Levy, Mottl, línea interpretativa recogida luego por Richard Strauss, Siegfried Wagner, Gustav Mahler, Bruno Walter, etc. En palabras de José Borrell, la labor educativa de Mancinelli “fue inmensa y decisiva para la afición madrileña; se puede decir que en tres años logró lo que no se había conseguido en los treinta de vida que llevaba la orquesta; que el público se interesara por las obras sinfónicas maestras y mostrara deseo de conocer la moderna producción; educó y moldeó a la afición madrileña, la hizo apta para que en lo sucesivo estuviera bien dispuesta a oír la buena música orquestal y además fue el primer director que se interesó verdaderamente por la propaganda del wagnerismo; si no hubiera sido por él, regularmente la audición del gran repertorio de Wagner se hubiera retrasado en bastantes años”⁴³¹.

Bajo la dirección de Tomás Bretón, la Sociedad de Conciertos celebra el 10 de mayo el primero de una serie de doce conciertos realizados en el teatro Novedades de Barcelona; Bretón dirige el Preludio de *Parsifal* y en la segunda sesión, el jueves 11, el Preludio y la *Muerte de Isolda* de *Tristán*. Dice la *Ilustración Musical*: “Dos verdaderos triunfos obtuvo la Sociedad de Conciertos de Madrid, hábilmente dirigidos por el aplaudido maestro D. Tomás Bretón, en las dos primeras audiciones de la serie que ha de dar en esta capital con regocijo del público general. Entre las piezas más aplaudidas debemos citar la *suite* de orquesta, de Grieg [...] y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. No bajó el entusiasmo en el segundo concierto. A dar gusto al público, todo se habría repetido. Entre los números que más se aplaudieron citaremos [...] la *Muerte de Isolda*, composición arreglada sobre el *Tristán* de Wagner. –La Sociedad de Conciertos obtendrá durante esta temporada el exitazo que alcanzó en su memorable campaña del otoño de 1891”⁴³². En los siguientes conciertos, Bretón interpreta nuevamente la *Muerte de Isolda* (15, 17 y 23 de mayo), la Obertura (12 y 23 de mayo) y Marcha de *Tannhäuser* (22 de mayo), la obertura de *Rienzi* (18 de mayo) y el Preludio (20 de

⁴³¹ 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, pp. 57-58.

⁴³² “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 128, 15-V-1893, p. 71.

mayo) y Marcha (23 de mayo) de *Lohengrin*. Bretón continúa la gira por Tarragona, Valencia, Granada, Málaga, Zaragoza, Bilbao, Santander, Oviedo, Gijón, León, La Coruña, Ferrol y, nuevamente, Coruña, terminado la *tourné* con el concierto celebrado en el teatro Principal de la capital gallega el domingo 24 de septiembre. En la gira, Bretón interpreta en varias ocasiones las partituras wagnerianas indicadas: la *Entrada de los dioses en el Walhalla* (Das Rheingold) y *Los murmullos de la selva* (Siegfried). No hemos localizado aún ningún testimonio sobre las interpretaciones de estas partituras wagnerianas, interpretaciones catalogadas en la tesis doctoral de Ramón Sobrino Sánchez.

2. Interpretaciones en Barcelona.

1886

El 11 de marzo Antonio Nicolau dirige el primero de una serie de 12 conciertos vocales e instrumentales celebrados en el Gran Teatro del Liceo los jueves y domingos de cuaresma con la orquesta Sociedad Lírica. En los cuatro primeros conciertos, 11, 14, 18 y 21 de marzo, Nicolau interpreta, entre otras, *Le Desert*, oda sinfónica de Feliciano David y *La Damnation de Faust* de Berlioz, pero no presenta ninguna partitura de Wagner⁴³³.

En los conciertos quinto (jueves 25), sexto (domingo 28) y séptimo (jueves 1 de abril) de la serie se ejecutan por primera vez en la temporada el preludio de *Lohengrin* y un fragmento de *La Valkiria* de Wagner, una aria para soprano y orquesta de la ópera *Cinq Mars*, de Gounod y *El Triunfo de Venus*⁴³⁴, poema sinfónico para canto y orquesta de Antonio Nicolau estrenado en el Circo de los Campos Elíseos de París en marzo* de 1882 por la orquesta de los Conciertos Brouset y los coros de los Conciertos Colonne, estreno reseñado en *La Ilustración Española y Americana*⁴³⁵, la *Ilustración Artística*⁴³⁶ y la *Crónica de la Música*⁴³⁷. El 4 de abril se celebra el octavo concierto y en carta

⁴³³ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, pp. 4-5.

⁴³⁴ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, IV, 275, 8-IV-1886, p. 4.

*Jueves 16 de marzo o jueves 23.

⁴³⁵ Pedro de Prat: “La quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 12, 30-III-1882, p. 206.

⁴³⁶ J. R. R.: “La semana en el cartel”. *Ilustración Artística*, I, 15, 9-IV-1882, p. 114.

⁴³⁷ “Correo extranjero. París”. *Crónica de la Música*, V, 184, 29-III-1882, p. 2.

fecha en Barcelona ese mismo día, W. informa a Zozaya sobre el desarrollo de estas sesiones e indica sobre la partitura de Nicolau: “Aunque en el estilo de esta obra, en tres partes, del Sr. Nicolau, se nota cierta tendencia al wagnerismo, no hay empero en ella exuberancia de sonoridad ni exagerados efectos de instrumentación, la cual los tiene delicados y bien hallados en el género descriptivo o imitativo, con armonización sonora y bien entendida y algunas piezas de canto y coros de agradable melodía. Ha sido muy aplaudida la obra *El Triunfo de Venus*, de la que se hicieron repetir algunos números o fragmentos, y su autor el Sr. Nicolau fue llamado después muchas veces al palco escénico”⁴³⁸.

En el noveno y décimo concierto Nicolau presenta *De profundis* de Gounod y *Movimiento* continuo de Paganini que –dice W– “pone a prueba la fuerza y resistencia de los primeros violines, quienes durante cinco minutos recorren de arriba a bajo del mango con la mano izquierda, mientras la derecha o el arco anda salteando sutilmente las cuerdas”⁴³⁹. El sábado 17 de abril, Nicolau dirige el último concierto vocal e instrumental; como resumen indicamos que el director catalán dirige partituras de compositores alemanes (Beethoven, Schumann y Wagner), pero prevalecen los compositores franceses como Berlioz, David, Gounod, Saint-Saëns, Giraud, Massenet y Bizet. Dice W en carta fechada en Barcelona el 18 de abril refiriéndose a los doce conciertos de la Sociedad Lírica: “Aunque éstos han sido bien ejecutados y aplaudidos, pidiéndose en cada uno de ellos la repetición de algunos números, sin embargo la concurrencia a ellos ha sido tan escasa, que el producto no ha bastado con mucho a cubrir los crecidos gastos ocasionados; de modo, que la empresa ha de haber sufrido notable pérdida. Este resultado ha venido a mostrar una vez más, y como sucedió en otras ocasiones, que la mayoría de nuestro público, que blasona de filarmónico, no está para audiciones de la música sinfónica, y lo que no sea oír notabilidades en el canto, no le atrae a los coliseos líricos. Pero, sea dicho en honor de la verdad, que el haberse fijado demasiado altos los precios de las butacas para dichos conciertos, puede haber sido causa, en buena parte, del retraimiento del público. –Durante la cuaresma, hemos tenido un aluvión de conciertos particulares por invitación, en los que se han ejecutado composiciones a dúo, a trío, a quinteto y a sexteto, pero en la mayor parte de los cuales,

⁴³⁸ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, IV, 275, 8-IV-1886, p. 4.

⁴³⁹ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, VI, 277, 22-IV-1886, p. 4.

con pocas excepciones, el piano ha sido el instrumento que ha predominado⁴⁴⁰. Sobre la temporada de conciertos dirigida por Antonio Nicolau en 1886 comenta Pedrell en 1888:

“En 1886 inauguró a sus expensas en el Teatro del Liceo una serie de conciertos vocales e instrumentales que si bien fueron una ruina para su bolsillo nos revelaron a Nicolau director de orquesta, director de buena escuela, de la escuela que no hace de la batuta un aspa de molino de viento: en ellos dio a conocer importantes obras sinfónicas, fragmentos de la trilogía *El anillo de los Nibelungos*, de Wagner; la *Oda-sinfonía* de F. David, *El desierto*; *La condenación de Faust*, de Héctor Berlioz; y *El triunfo de Venus*, el poema antes mencionado de Nicolau, aplaudido aquí y en París como no podía menos de suceder⁴⁴¹.

1888

En junio de 1888 la Sociedad de Conciertos de Barcelona inaugura la serie de conciertos celebrados en el gran salón del Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal bajo la dirección de Juan Goula. La agrupación, compuesta por 120 profesores, interpreta la obertura de *Tannhäuser* como primera pieza del concierto inaugural en el que participan, además, el organista Primitivo Pardás, un cuerpo de coros y la banda municipal dirigida por Rodorera⁴⁴².

En octubre de 1888, coincidiendo con el desarrollo de la Exposición Universal de Barcelona, un cuarteto formado por Bocquet (violín), Viñals (cello), señorita Vilar (piano) y maestro Vilar (armónium) ejecutan piezas de música sacra durante la misa de doce celebrada los domingos en la Real Iglesia de la Ciudadela. Los intérpretes de violín, piano y armónium interpretan en una de las sesiones de octubre⁴⁴³ un trío sobre *La cena de los Apóstoles*⁴⁴⁴ (*Das Liebesmahl der Apostel* WWV 69)⁴⁴⁵ que es la primera interpretación que hemos localizado en España de esta partitura.

⁴⁴⁰ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, VI, 277, 22-IV-1886, p. 4.

⁴⁴¹ F. P.: “Antonio Nicolau”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 2, 15-II-1888, p. 11.

⁴⁴² “España. Barcelona”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 10, 15-VI-1888, p. 79.

⁴⁴³ Probablemente el domingo 21 de octubre de 1888.

⁴⁴⁴ “Varia. Barcelona”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 19, 30-X-1888, p. 151.

⁴⁴⁵ Escena bíblica para coro de hombres y orquesta escrita entre abril y junio de 1843 en Dresde con motivo de un festival de canto masculino y dedicada a dedicada a Charlotte Emilie Weinlig, viuda de Theodor Weinlig. El estreno se celebra el 6 de julio de 1843 en la Frauenkirche de Dresde con la participación de un coro de 1.200 cantantes bajo la dirección de Wagner. En este oratorio, Wagner incluye unas “voces de lo alto”, coro lejano que anticipa el efecto dramático del primer acto de *Parsifal*. Véase Bauer, op. cit, 398-9.

También en octubre, la Asociación de Católicos de Barcelona celebra en la iglesia de Belén una solemne academia artístico-literaria para conmemorar la Coronación Canónica de la Virgen de las Mercedes en la que se estrena la Marcha Episcopal compuesta por Juan Goula para estos actos; el director incluye en el programa, además, un “Preludio” de Wagner⁴⁴⁶.

1889

En el ciclo de conciertos de Cuaresma de 1889⁴⁴⁷ celebrados en el Gran Teatro del Liceo bajo la dirección de Juan Goula, se interpretan partituras de Haydn, Beethoven, Gluck, Saint-Saëns, Litolff, Liszt, Massenet y Wagner⁴⁴⁸. La serie consta de diez conciertos más dos extraordinarios en los que interviene el pianista Mario Calado que acaba de tener gran éxito en París y Sudamérica, interpretando en Barcelona el Concierto nº 3 en *Do menor*, op. 37 para piano y orquesta de Beethoven, el *Concierto en re menor* de Rubinstein, el *Valz impromptu* de Liszt y el *Allegro apasionato* de Saint-Saëns. Las partituras de más éxito entre el público son la *Rapsodia húngara* nº 2 de Liszt, ya conocida del público de Barcelona e instrumentada por Müller Berghaus; el poema sinfónico *Les Girondins*, de Litolff, partitura nueva en la ciudad condal de género descriptivo; y el *Andante cantabile* y *Presto* del Cuarteto de cuerda *en re*, op. 64 de Haydn, partitura también nueva en Barcelona⁴⁴⁹. En la serie se estrenan, además, la *Fiesta Imperial* de Massenet y una *Hoja de Álbum* de Wagner, partitura –dice *La España Artística*– “verdaderamente magistral”⁴⁵⁰. Concluida la serie de conciertos de Cuaresma, *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica un artículo en el que leemos: “Es deber nuestro exponer la necesidad de que, vista la aceptación que han tenido y lo muy brillantemente concurridos que han estado [los conciertos], se procure a

⁴⁴⁶ “Varia. Barcelona”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 19, 30-X-1888, p. 151.

⁴⁴⁷ Véase MASRIERA COLOMER, E.: “Conciertos del Liceo (Cuaresma de 1889)”. *Ensayos para la crítica musical*. Barcelona, 1889.

⁴⁴⁸ En los conciertos Goula dirige el Preludio del tercer acto de *Lohengrin*. AVIÑO A, Xosé: “La música sinfónica en la década de 1880”. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes (Biblioteca de cultura catalana), 1985, p. 15.

⁴⁴⁹ J. Kaisser: “Boletín musical de la quincena”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 31, 23-IV-1889, p. 62.

⁴⁵⁰ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, II, 42, 15-IV-1889, p. 2.

todo trance no dejarlos en olvido, y se continúen este verano en alguno de los muchos teatros que cuenta esta capital, fundando ya de una vez la Sociedad de Conciertos”⁴⁵¹.

1891

El 15 de marzo la prensa musical reseña un concierto celebrado en los salones de A. Diligeón, representante de la sucursal Erard en Barcelona. En el concierto, Granados, Goberna, Sánchez, García, el bajo Gil Rey y una “señorita” interpretan música de Wagner, Verdi, Gounod, Hummel, Beethoven, Séller, Saint-Saëns, Massenet, Lebeau y Goberna⁴⁵².

El 8 de mayo *La España Artística* reseña un concierto celebrado en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona en el que Goberna (órgano electrónico) interpreta el preludeo de *Parsifal* y la Banda Municipal la Marcha de *Tannhäuser* bajo la dirección de José Rodorera⁴⁵³; el 15 de mayo la misma publicación reseña un segundo concierto en el que Goberna interpreta *La cena de los Apóstoles* y un “Minueto... [de] Wagner”⁴⁵⁴.

La serie realizada por Mancinelli y la Sociedad de Conciertos en el teatro Tívoli a finales del verano de 1891 es un éxito de público; la crítica musical de Barcelona reclama para la Ciudad Condal la fundación de una Sociedad orquestal similar a la madrileña y en ese contexto situamos la fundación de la Societat Catalana de Concerts que, bajo la dirección de Nicolau, se presenta en octubre de 1892. Antes de finalizar 1891, Carlos Vidiella da tres conciertos históricos los domingos 22 y 29 de noviembre y 6 de diciembre en el Palacio de las Ciencias de Barcelona en los que no se interpreta ninguna partitura de Wagner, pero que presentan como novedad, la recuperación del repertorio del tercer barroco, interpretando obras de F. Couperin, J. S. Bach, G. F. Handel, J. Ph. Rameau y D. Scarlatti⁴⁵⁵.

1892

⁴⁵¹ J. Kaiser: “Boletín musical de la quincena”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 31, 23-IV-1889, p. 62.

⁴⁵² “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 2.

⁴⁵³ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 141, 8-V-1891, p. 2.

⁴⁵⁴ Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV 142, 15-V-1891, p. 2.

⁴⁵⁵ Esteban Suñol: “Los Conciertos Viediella”. *La Vanguardia* (?-XI-1891). En *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 93, 30-XI-1891, pp. 682-3.

A finales de verano de 1892 se publica el Reglamento del Concurso Internacional de sociedades corales, bandas de música militares y civiles, coplas ampurdanesas y solistas instrumentales organizado en Barcelona por la Comisión Gestora de las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América. En los concursos de bandas de música militares y civiles se adoptan tres categorías (división de excelencia, primera división y segunda división), formando parte de la división de excelencia las bandas premiadas con primer premio en concursos anteriores. La primera división está formada por bandas premiadas con segundos o terceros premios en otros certámenes y, todas, deben tener al menos 35 instrumentistas. Las piezas impuestas son las oberturas de *Dinorah* de Meyerbeer (división de excelencia), *Rienzi* de Wagner (primera) y *Carlos VI* de Halevy (segunda) y los premios para los participantes consisten en coronas de plata, medallas de bronce, diplomas y varios premios en metálico. El plazo de inscripción se cierra el 30 de septiembre, celebrándose el concurso de bandas el 15 de octubre en el Circo Ecuestre Barcelonés; la entrega de premios se realiza en un concierto final celebrado en el teatro Tívoli el 16 de octubre⁴⁵⁶. Extractamos la reseña que publica la *Ilustración Musical*:

“En el concurso de bandas celebrado en esta capital se ejecutaron distintas piezas por las corporaciones que asistieron al certamen.

Segunda División [...]

Primera División. Tomaron parte la *Lira Barcino*, la charanga del regimiento cazadores de Barcelona y la banda de infantería de Baza, ejecutando como pieza obligada la sinfonía de *Rienzi*, de Wagner; de elección las dos primeras, una fantasía de *Lohengrin* [...]

División de excelencia. Tomaron parte la charanga del regimiento cazadores de Alfonso XII y la banda de infantería de Mallorca, ejecutando como pieza obligada la sinfonía de *Dinorah* de Meyerbeer; de elección las sinfonías de *Manon Lescaut*, de Massenet y de *Tannhäuser* de Wagner, respectivamente [...]

El jurado, presidio por el director de la Banda Municipal de Barcelona, señor Rodorera, lo componían los señores siguientes: maestros Candi, Escalas, Marraco, Martínez Imbert, Pérez Cabero, Sánchez, Sadurní, Urizar, Rodríguez de Alcántara y La Porta.

Antes de las tres de la tarde del día destinado [16 de octubre], se reunieron en la plaza de la Constitución de esta capital las bandas de los batallones de cazadores de Figueras nº 6, de Mérida nº 13, de Barcelona nº 3 y de Alfonso XII nº 15, las músicas de los regimientos de Baza nº 56 y de Mallorca nº 13 y la música civil *Lira Barcino*. A las tres en punto se pusieron en marcha en dirección al teatro del Tívoli, presididas por el Jurado, pasando por la calle de Fernando VII, Ramblas y plaza de Cataluña, para tomar parte en el concierto de honor, que se celebró en dicho teatro.

En el fondo del escenario se situaron los individuos del Jurado, presididos por el maestro Marraco, y las citadas bandas y músicas colocadas igualmente en el

⁴⁵⁶ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 112, 15-IX-1892, p. 135.

escenario, ejecutaron las piezas contenidas en el programa, que fueron todas muy aplaudidas.

Terminado el concierto, se publicó el fallo del Jurado emitido en los concursos que tuvieron lugar en la mañana y en la tarde anterior en el Circo Ecuestre Barcelonés. Dicho fallo e el siguiente: División de excelencia. –Concurso de ejecución: Primer premio, consistente en 4.000 pesetas y en un diploma, se adjudicó por unanimidad a la música del regimiento de Mallorca nº 13⁴⁵⁷ [...].

Primera división. –Concurso de ejecución: Primer premio de 2.500 pesetas y diploma, por siete votos contra seis, a la *Lira Barcino*, segundo premio, de 1.500 pesetas y diploma, por doce votos contra uno, a la banda de cazadores de Barcelona, nº 3; tercer premio, de 750 pesetas y diploma, por unanimidad, a la música del regimiento de Baza, nº 56 [...]”⁴⁵⁸.

Tras el éxito de la serie de conciertos realizados por Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid en el teatro Tívoli en el verano de 1891, la crítica especializada de Barcelona plantea la necesidad de fundar en la Ciudad Condal una agrupación similar. Extractamos algunos párrafos de “Nuestros Conciertos”, artículo de Virella Cassañes que resume el estado de los conciertos y el gusto público en el momento en que Antonio Nicolau funda la Sociedad Catalana; dice Virella Cassañes:

«... L’initiative d’une amélioration est toujours venue jusqu’ á présent des exécutants eux-mêmes, ce qui s’explique par le progrès de la virtuosité technique».
RICHARD WAGNER, *Sur l’art de diriger orchestre*.

“Mis aficiones de toda la vida, fomentadas con la constante asistencia a los espectáculos líricos, lleváronme un día a historiar *La Opera en Barcelona*, sin otro objeto que recoger los mil y un datos esparcidos por nuestros archivos y bibliotecas, con el fin de encuadrarlos dentro del margen de una monografía. Avivadas por el éxito de aquel ensayo mis inclinaciones, y resuelto a trabajar en la medida de mis fuerzas por el fomento del arte en esta ciudad, me decido a empezar hoy una segunda publicación con alcances más tendenciosos, como que se dirigen a procurar el medio de satisfacer una necesidad imperiosamente sentida en los centros filarmónicos de Barcelona. Me refiero a la constitución de una orquesta modelo, que nos haga entrar de una vez en la verdadera comprensión de la música sinfónica.

No creo haya de esforzarme mucho en demostrar el evidente atraso de esta capital en la materia. Más de un siglo de fanatismo por la ópera, reforzado con el inconsiderado culto al intérprete, ha desviado por completo nuestros gustos y aficiones, apartándonos cada vez más del camino del gran arte. Hasta la

⁴⁵⁷ La banda de Mallorca interpreta las oberturas de *Dinorah*, *Tannhäuser* y *Mignon* en un concierto celebrado en el teatro Principal de Valencia a beneficio de las Escuelas de Artesanos en diciembre de 1892. Enrique Peris Salcedo: “Desde Valencia”. *La España Artística*, V, 243, 20-XII-1892, p. 4.

⁴⁵⁸ “Boletín Musical de la quincena. Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 115, 30-X-1892, p. 158-9.

benevolencia que se quiere impere por todo lo que toca a los trabajos de nuestras sucesivas Sociedades de Conciertos, especie de valor entendido en virtud del cual se ha protegerlo todo, aún lo defectuoso, viene a darme la razón en este aspecto peculiar de nuestras aficiones por la música sinfónica.

Y cuenta que este positivo atraso nuestro, viene perfectamente explicado por dos órdenes de causas, imposibles de escapar a la general atención.

Es el fundamento del primero, la deficiencia técnica de nuestro profesorado, no una deficiencia como se quiera, sino la que es producto de su falta de escuela, no imputable a nuestra clase música, sino dependiente de nuestros centros educativos [...]. A pesar de ellos nuestra benemérita clase música, ha demostrado que sentía el arte, ha realizado verdaderos esfuerzos en pro de su mejoramiento y adelanto, ha aunado sus voluntades con deseo firmísimo de implantar en Barcelona la bandera del arte sinfónico, y todos sus deseos se han estrellado frente la indiferencia glacial de nuestro viciado público.

Esto explica la razón del segundo orden de consideraciones a que antes he aludido.

El público barcelonés nunca apoyó como se merecía los trabajos de sus artistas músicos. Es más, vivió siempre divorciado de toda idea de progreso en ésta que había de ser otra esfera de su cultura, sujeto por la idolatría hacia el cantante, fin mediato de su afición musical. Y cuando el cantante ha desaparecido, o poco menos, y con esta desaparición ha caído en descrédito la vieja ópera, constreñido a encontrar su único deleite en el drama musical que no comprende debidamente, vuelve sus ojos al arte sinfónico en demanda de una inspiración que está muy lejos de encontrar, todo debido a la insuficiencia de que él es la principal causa⁴⁵⁹.

A principios de otoño de 1892, la Societat Catalana de Concerts de Barcelona⁴⁶⁰ abre abono para cuatro sesiones a celebrar en el Teatro Lírico los días 17, 19, 22 y 25 de octubre, tomando parte una orquesta de 117 profesores y una masa coral de 140 coristas de ambos sexos, bajo la dirección de Antonio Nicolau. La nueva agrupación anuncia el estreno de la composición premiada en el concurso abierto por la sociedad (*Lo cant de la montanya* de Pedrell) y la primera audición en Barcelona de la gran escena religiosa del primer acto de *Parsifal*. Dice *Ilustración Musical Hispano-Americana*: “Solamente una empresa cuyo objetivo es el fomento del arte y no una especulación mercantil podía señalar unos precios de abono, como los que se han fijado, sumamente módicos con relación a la gran importancia del espectáculo. No cabe dudar de que nuestro público sabrá corresponder a la buena voluntad y loable entusiasmo artístico que inspira a la Sociedad Catalana de Conciertos⁴⁶¹. En los cuatro primeros conciertos, Nicolau dirige composiciones de Wagner, Mendelssohn, Grieg, Berlioz, García Robles, Schumann, García Faria, Millet y Beethoven. Dice *Ilustración Musical...*: “Con buen pie inauguró

⁴⁵⁹ F. Virella Cassañes: “Nuestros Conciertos. Preludio”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 59.

⁴⁶⁰ Sobre la fundación de la Societat Catalana de Concerts véase Xosé Aviñoa, op. cit, p. 19 y ss.

⁴⁶¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 114, 15-X-1892, p. 151.

la Sociedad Catalana de Conciertos su primera serie de audiciones musicales favorecidas con llenos completos que recordaban los buenos tiempos de la suntuosa sala Beethoven. –Los conciertos han valido grandes aplausos a los profesores de la orquesta y al maestro Nicolau, demostrando en todos ellos la concurrencia sus plácemes por haber podido saborear una importante parte de la creación wagneriana, la *Ágape sacra* del *Parsifal*, la *Pastoral* de Beethoven y otras obras que han figurado en los programas de la sociedad y que por falta de espacio no reseñamos”⁴⁶². Después de los cuatro iniciales, la *Societat* celebra dos conciertos más repitiendo dos programas, cerrando la serie con un séptimo a beneficio de Nicolau⁴⁶³.

1893

A finales de 1892 Nicolau prepara la segunda temporada y de acuerdo con la Junta de Administración del Hospital de Santa Cruz, fija una serie de 6 conciertos para los viernes de cuaresma de 1893 en el teatro Principal; dice la *Ilustración*: “Las novedades serán: el fragmento del Venus Berg [sic] para orquesta y coros, que se suprime en las representaciones del *Tannhäuser* del Liceo; la sinfonía de *Los maestros cantores de Nuremberg* y el final de *Walkiria* de Wagner. Además se dará a conocer al célebre César Cui, uno de los sostenedores de la música rusa contemporánea”⁴⁶⁴.

El 30 de enero *Ilustración Musical...* recoge el programa publicado por la Sociedad Catalana de Conciertos para seis grandes conciertos vocales e instrumentales a celebrar los viernes de Cuaresma bajo la dirección de Antonio Nicolau en el teatro Principal de la Ciudad Condal. Nicolau anuncia el estreno de siete partituras: el *Carnaval romano* de Berlioz, *Argenteau* (Suite en cuatro partes), de César Cui, la sinfonía y preludio del segundo acto de *Gwendoline* de Chabrier, la *Cuarta Sinfonía* de Schumann, el preludio de *Los maestros cantores*, la escena del *Venusberg* de *Tannhäuser* y la Escena Final de *La Valkiria*, de Wagner. Nicolau anuncia también el estreno de partituras de Frigola, Rodríguez Alcántara y la *Introducción a L’Atlántida* de Enric Morera⁴⁶⁵.

También el 30 de enero, la revista de Pedrell publica la primera de las cartas

⁴⁶² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 115, 30-X-1892, p. 159.

⁴⁶³ Aviñoa, X.: “La Societat Catalana de Concerts”. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985, pp. 25-6.

⁴⁶⁴ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 119, 30-XII-1892, p. 191.

⁴⁶⁵ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 121, 30-I-1893, p. 14.

remitidas desde Madrid por Julio Veiga Valenzano sobre las sesiones de la Sociedad de Conciertos. La *Ilustración Musical...* realiza un seguimiento pormenorizado de las sesiones de 1893 en el Príncipe Alfonso, para preparar la gira que la Sociedad dirigida por Mancinelli tiene prevista para la primavera en Barcelona. Dice Julio Veiga:

“Barbieri puede estar satisfecho. Pidió al tiempo una modesta corporación de músicos verdaderos y el tiempo le concedió una poderosa Sociedad de artistas, que no otra cosa es la Sociedad *grande*, así llamada en Madrid en el *argot* profesional.

Al inaugurar la temporada de conciertos del año presente, celebra su 28º aniversario.

Barcelona ya la ha podido oír en el verano de 1891 y fue tanto su entusiasmo que no se hallaba sin trabajo una localidad del Tívoli. La Sociedad de los *molts bons violins*, según gráfica frase cogida al vuelo, merece desde luego tantos y tan autorizados aplausos.

Y sin embargo: siendo la primera orquesta española, una gran parte de España no sabe de ella absolutamente nada. Conoce, a los sumo, su gran importancia musical, pero *de oídas*, y así no es mucho que algunos encuentren inusitados ciertos elogios [...].

Un artista de los agraciados por Dios con el don del genio, Mancinelli, es el que hoy dirige los movimientos e ímpetus de los cien hombres, unificando tan maravillosamente el conjunto que sus *crescendos llevan o levantan*; sus *fortísimos* erizan y sus *pianísimos* nos hacen sonreír sin saberlo, del mismo modo que sonríe un niño a su madre. ¿Puede pedirse más aún a la Sociedad?

No nos atrevemos a responder, pues tal sería nuestra respuesta que necesitaríamos espacio en tanta largueza como tiempo, y de ambos carecemos. Debemos esperar, que si el tiempo fue pródigo con D. Francisco Asenjo, no será mucho que, andando, andando, nos conceda a los entusiastas, nuevas y previstas venturas, y que algunas de estas sea tan grata y prodigiosa que eleven la categoría de la Sociedad al número uno entre las europeas.

Estemos atentos y veamos el programa del próximo primer concierto, y el que pueda asistir, que no han de ser muchos, vaya formando opinión para aclarar y responder lo que se pregunta anteriormente”⁴⁶⁶.

El 15 de febrero la *Ilustración Musical...* anuncia una serie de 10 sesiones de la Sociedad de Conciertos de Madrid bajo la dirección de Mancinelli; dice la revista: “La Sociedad de Conciertos de Madrid dará el próximo abril en uno de los teatros de esta capital una serie de diez conciertos, dedicando nueve a la magna creación de Beethoven. Las nueve sinfonías, con coros la última, como es sabido, se ejecutarán por primera vez en esta capital. No hay que decir si ha de llamar la atención lo extraordinario de la solemnidad musical que ofrecerán a nuestro público, Luis Mancinelli y los dignísimos y entusiastas profesores de la Sociedad. –El secretario de la misma, el profesor D. Mateo

⁴⁶⁶ Julio Veiga Valenzano: “La Sociedad de Conciertos de Madrid”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 121, 30-I-1893, p. 11.

Espinosa, hállase actualmente en esta capital ocupándose en los preparativos del viaje artístico de la Sociedad. Además de las nueve sinfonías de Beethoven y del final de *Parsifal* (coros y campanas) figuran en los programas de los diez conciertos anunciados una porción de obras completamente desconocidas en esta capital⁴⁶⁷. El mismo día la revista reseña un concierto vocal e instrumental organizado por los hermanos Estradé en el teatro Principal de Barcelona dedicado al capitán general Ramón Blanco en el que se interpretan sendas fantasías sobre motivos de *Lohengrin* y *Tannhäuser*:

“La familia Estradé, es familia de músicos, ya que cuatro de sus individuos son pianistas.

Fueron ejecutadas con maestría unas fantasías sobre motivos de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, un minueto en *mi bemol* de J. Estradé; en la *Consolation* de Liszt alcanzó justos aplausos Claudio Estradé, y compitió con sus hermanos Laureano Estradé, interpretando un *Etude caprice* de Beriot y el nocturno de Chopin.

También tocaron la conocida tarantela de Gottschalk, pero el *clou* de la noche fue la gran fantasía militar de Fumagalli, que interpretaron como artistas consumados.

La concurrencia premió a los aventajados artistas con grandes salvas de aplausos y el capitán general les regaló una magnífica escultura⁴⁶⁸.

También el 15 de febrero la prensa musical informa que la Sociedad Catalana de Conciertos de Nicolau, cumpliendo el artículo 38 de sus Estatutos, remite al Obispo de la diócesis de Barcelona el 10% de los beneficios obtenidos en la serie de 1892, 147 pesetas y 93 céntimos que se reparten entre los establecimientos benéficos de Barcelona, entre ellos el Hospital de Santa Cruz. Nicolau reparte el 20% de los beneficios entre los profesores de la orquesta⁴⁶⁹ y la segunda serie comienza el viernes 17 de febrero, terminando el 24 de marzo⁴⁷⁰. Nicolau dirige el prelude de *Los maestros cantores*, la escena del *Venusberg* de *Tannhäuser* y la Escena Final de *La Valkiria*, de Wagner; la Quinta y Sexta sinfonías de Beethoven, la oda sinfónica *Le Desert* de Felicen David y otras, estrenando la Introducción a *La Atlántida*, partitura de Morera ganadora del certamen convocado por la Sociedad Catalana de Conciertos que premia

⁴⁶⁷ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 23.

⁴⁶⁸ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 22.

⁴⁶⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 122, 15-II-1893, p. 22.

⁴⁷⁰ Aviñoa, X.: “La Societat Catalana de Concerts”. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985, pp. 25.

con 1.000 pesetas a la mejor composición inédita de autor catalán que, bajo la forma de poema sinfónico o *suite d'orchestre*, se remiten a Antonio Nicolau⁴⁷¹.

El viernes 17 de febrero se celebra el primer concierto en el teatro Principal, donde Nicolau dirige una *Marcha húngara*, la obertura de *Ruy Blas* (Mendelssohn), la sinfonía *Gwendoline* (Chabrier), la *Quinta Sinfonía* (Beethoven), un *Quinteto* de Frigola, el preludio de *Tristán e Isolda* y la *Escena del Venusberg* de Wagner. En el segundo concierto, el 24 de febrero, Nicolau incluye nuevamente la sinfonía de Beethoven y el Preludio de *Tristán*, etc, estrenando *La Atlántida* de Morera, que cierra la primera parte. La influencia wagneriana del poema sinfónico de Morera es destacada por E. Suñol en *La Vanguardia*: “Las personas que siguen con ávido interés los progresos de la música moderna, iniciada por Wagner, anteanoche, al terminar la primera parte del segundo concierto de la Sociedad Catalana, exclamaron llenos de alborozo: *Papam habemos!*”⁴⁷². Dice la *Ilustración Musical* sobre las dos primeras sesiones: “Interesantes resultaron los dos primeros conciertos de la segunda serie, dados por la Sociedad de Conciertos bajo la dirección del maestro Nicolau [...]. Composiciones, dirección y ejecución todo fue justa e inteligentemente aplaudido y especialmente el poema sinfónico que valió a su joven autor una ovación entusiasta, digna de recompensa al talento y a la aplicación”⁴⁷³.

El viernes 3 de marzo la Sociedad Catalana de Conciertos celebra la tercera sesión en el teatro Principal ejecutando en la primera parte del programa la *Gavota en re menor* de Bach y la *Introducción* del poema sinfónico *L'Atlántida*, de Morera, que obtiene el mismo éxito que el día de su estreno. En la segunda parte figuran el *Venusberg*, de Wagner, el *Larghetto* del *Quinteto en la*, de Mozart (clarinete Sr. Porrini) y la Obertura de *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn. En la tercera parte Nicolau estrena en Barcelona *Le Desert*, de Feliciano David, oda sinfónica para tenor y orquesta interpretada por el alumno del Conservatorio del Liceo, Sr. Ribas; de la composición de David se repite el fragmento conocido como *Salida del sol* que –dice la *Ilustración*

⁴⁷¹ El plazo de entrega de originales termina el 15 de septiembre y se entregan en el domicilio de Antonio Nicolau en Barcelona: C/ Clarís, 90, 2º. El jurado lo forman Balart, Frigola, García Robles, Arteaga y el mismo Nicolau. “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 109, 30-VII-1892, p. 111.

⁴⁷² *La Vanguardia*, 26-II-1893. Cfr. Xosé Aviñoa, op. cit, p. 25.

⁴⁷³ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-II-1893, p. 31.

Musical– “valió una ovación a la orquesta y a su director el maestro Nicolau. Al final de la oda sinfónica fueron aplaudidos con justicia y con calor todos los ejecutantes”⁴⁷⁴.

El domingo 5 de marzo la Sociedad Catalana de Conciertos celebra un concierto extraordinario en el que se ejecutan partituras ya interpretadas en conciertos anteriores, entre ellas la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y *Le Desert*, de la que se repite nuevamente la *Salida del sol*.

La Sociedad Catalana de Conciertos celebra la cuarta sesión el viernes 10 de marzo; Nicolau estrena la *Marcha heroica* de Rodríguez Alcántara y dirige la Obertura de *Los maestros cantores*, cuyo trascendencia cómica –dice la *Ilustración*– “fue enseguida comprendida por el público y aplaudida, como era de esperar. El *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, bien ejecutado, valió una ovación al maestro Nicolau y a los profesores de la orquesta”⁴⁷⁵. En la quinta sesión (viernes 17 de marzo), Nicolau dirige –entre otras– la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, la obertura de *Los Maestros Cantores* y la *Marcha heroica* de Rodríguez Acántara. Nicolau cierra la serie con el sexto y último concierto de abono (el séptimo en realidad), celebrado en el teatro Principal el viernes 24; ese día –dice *Ilustración Musical*– “combinóse el programa de piezas anteriormente ejecutadas y como novedad sólo figuraban una *Danza de gnomos*, del joven Morera, que le valió ser llamado a escena, y de la deliciosa *réverie* de Schumann ejecutada el año pasado en los conciertos de la primera serie. –Al terminar la última parte el maestro Nicolau, fue objeto de una cariñosa ovación de la cual participaron justamente los dignos profesores de orquesta”⁴⁷⁶.

Concluida la serie de Nicolau, la prensa musical de Barcelona anuncia que la Sociedad de Conciertos de Madrid prevé su llegada a Barcelona el 3 de abril, para realizar la serie de 10 conciertos contratados con Luis Mancinelli⁴⁷⁷. En carta a Pedrell fechada en Madrid el 28 de marzo⁴⁷⁸, Mancinelli explica las razones por las que no acude a Barcelona y la orquesta de Madrid actúa bajo la dirección de Tomás Bretón en 12 conciertos celebrados en el teatro Tívoli, como hemos indicado anteriormente.

En octubre la Sociedad Catalana de Conciertos anuncia un ciclo de conciertos a celebrar en el teatro Lírico con programas formados con partituras de Beethoven,

⁴⁷⁴ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, p. 39.

⁴⁷⁵ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

⁴⁷⁶ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

⁴⁷⁷ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

⁴⁷⁸ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 54.

Berlioz, Gluck, Mozart, Schubert y Weber. Como grandes atracciones, Nicolau anuncia la interpretación completa de la *suite Jeux d'enfantas* de Bizet y *El sueño de una noche de Verano* de Mendelssohn, las *Danzas húngaras* de Brahms, la *suite Manfred* de Schumann, *Romeo y Julieta* de Svendnsen, la Obertura *Fausto* y el *Idilio de Sigfrido* de Wagner; entre los catalanes, Nicolau anuncia la interpretación de composiciones de Isaac Albéniz, Luisa Casagemas y Enrique Morera⁴⁷⁹. En la **tercera serie**, iniciada el 15 de octubre y terminada el 29, Nicolau dirige seis conciertos, en uno de los cuales repite programa.

El 7 de noviembre, un anarquista hace estallar una bomba durante una representación de *Guillermo Tell* de Rossini en el Gran Teatro del Liceo. Nicolau organiza entonces una serie de diez conciertos en el teatro Lírico con el fin de allegar fondos a los profesores de la orquesta del Liceo. El ciclo comienza el 8 de diciembre de 1893 y finaliza el 14 de enero de 1894; dice la *Ilustración Musical...* el 15 de diciembre: “Se han inaugurado los conciertos de abono dados en el Teatro Lírico por la orquesta del gran Teatro del Liceo, patrocinados por la Sociedad Catalana de Conciertos, bajo la dirección del maestro Nicolau. –Los programas han sido selectos, pues han figurado en ellos Grieg, *Melodías elegíacas*, Wagner, *Venusberg*, *Entrada de los Dioses en el Walhalla*, obertura de *Faust*, Beethoven, *Quinta Sinfonía*, Mendelssohn, obertura de *Ruy Blas* y otras interesantes obras de autores antiguos y modernos. –Tan buenos programas llenaron las galerías del Lírico y gran número de palcos y plateas. Creemos que el éxito de los conciertos está asegurado y que los dignos profesores de la orquesta hallarán en ellos la merecida recompensa a sus afanes y aplicación”⁴⁸⁰. Dice la revista citada refiriéndose al concurso de piano organizado por Pujol para presentar a sus alumnas Casals, López, Costa y Angulo, concurso celebrado a principios de diciembre en la fábrica de pianos de Estela y C^a en el que se interpreta un fragmento de *Lohengrin*:

“Ante distinguida concurrencia se celebró últimamente en el salón de la acreditada fábrica de pianos de los Sres. Estela y C^a el acostumbrado concurso anual de piano a cargo del pianista Sr. Pujol.

En el selecto programa figuraban piezas de los más eminentes maestros, como Chopín, Liszt, Tschaikowski, Wagner, etc, todas ellas suficientes, por sus dificultades de mecanismo e interpretación, para poder hacer gala de las recomendables dotes que para su ejecución se precisan.[...]

⁴⁷⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 150.

⁴⁸⁰ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 142, 15-XII-1893, p. 183.

Las muestras de agrado no escasearon para tan aprovechadas alumnas, recibiendo el señor Pujol, sinceros plácemes por sus desvelos en la enseñanza.

Coadyuvaron al éxito las simpáticas señoritas Mercedes Canals (violín) Filomena Canals (piano), y los señores Pérez (violín) y Romaní (armonio) en las piezas de conjunto *Berceuse de Jocelyn* y un fragmento de *Lohengrin* que estuvieron a su cargo, todas bien compendias, especialmente una bonita *Gavota* del señor Romaní de corte elegante y ejecutada recientemente en el Teatro Lírico⁴⁸¹.

En 1894, la Junta de propietarios del Liceo y la Comisión nombrada para la reapertura del Gran Teatro, ceden el local a los profesores de orquesta para que se reanuden las funciones interrumpidas tras el atentado anarquista. Nicolau organiza así un segundo ciclo de ocho conciertos sinfónicos con los profesores de la orquesta del Liceo, ciclo celebrado los jueves y domingos por la noche entre el 18 de enero y el 11 de febrero⁴⁸², interpretándose como partituras más destacadas el preludio y *La muerte de Isolda de Tristán* (25 de enero).

Para la cuarta serie de la Sociedad Catalana, Nicolau anuncia ocho conciertos celebrados en el teatro Lírico entre el 18 de febrero y el 18 de marzo, sesiones que se continúan con tres conciertos más celebrados el 25 y 29 de marzo y el 1 de abril. Nicolau dedica el ciclo a la música de cámara, pero esta propuesta es tan solo una solución de compromiso; comienza entonces la polémica con el grupo de *Els Paqueñus* con un duro artículo anónimo de Marramau en *L'Esquella de la Tortaza* (22 de febrero de 1894) que critica a Nicolau por realizar un ciclo de cámara a puerta cerrada. Entre los *Paqueñus* está Joaquín Pena, quizás el crítico musical más radical en la revista *Joventud*⁴⁸³. A partir de entonces, la difusión de la obra de Richard Wagner en la Ciudad Condal corre paralela al desarrollo de la generación modernista; al mismo tiempo (abril de 1894), Francisco Giner publica en Madrid “La música romántica y la música simbolista”⁴⁸⁴, artículo que destaca que el drama lírico de Wagner “parece corresponder en la música al simbolismo de los decadentistas”⁴⁸⁵. Rebatiendo la opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo⁴⁸⁶ (léase Barbieri), en el sentido de considerar el inicio de la evolución musical romántica en la obra de Richard Wagner, Giner de los Ríos indica

⁴⁸¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 142, 15-XII-1893, p. 183.

⁴⁸² “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VII, 144, 15-I-1893, pp. 6-7.

⁴⁸³ Véase Aviñoa, Xosé: *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985, pp. 28 y ss.

⁴⁸⁴ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 117-119.

⁴⁸⁵ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 119.

⁴⁸⁶ Menéndez y Pelayo, M: *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V, p. 521, nota.

que el carácter romántico aparece en la música mucho antes de Wagner, el cual –añade– “participaría de ese carácter y del que hoy llaman simbolista”⁴⁸⁷.

3. Otras Interpretaciones

Almería

El 15 de julio de 1890 la *Ilustración Musical Hispano-Americana* recoge una reseña realizada por *Hermógenes* sobre un concierto celebrado en los Jardines de Novedades de la ciudad andaluza y publicada en el periódico almeriense *El Sur de España*. El concierto corre a cargo del “Sexteto Sánchez” que –dice la revista– “trasladó sus atriles a los jardines de Novedades, que profusamente iluminados, dispuestos con el gusto que caracteriza a su actual arrendatario Sr. Álvarez, nos brindan ocasión de disfrutar las nocturnas brisas que presta el mediterráneo, de escuchar los acordes de una música selecta, de contemplar, en fin, el cuadro admirable en que, cual estrellas lucientes, se destacan a porfía los múltiples encantos de nuestras adorables paisanas. –Privados hasta ayer del conocimiento o la audición de las más bellas producciones musicales, al sexteto Sánchez, a ese grupo de hábiles y entendidos profesores cabe la gloria de hacérmolas comprender y disfrutar. –Transcripciones de los más hermosos *spartitos*, arreglos magistrales, admirables creaciones de Mozart, Rossini, Arrieta, Beethoven, Donizetti, Chapí, Meyerbeer, Bellini, Bretón, Wagner, Verdi, Barbieri, Haydn, Gounod, Marqués, Weber, Suppé, Monasterio, Liszt, Espadero, Auber, Strauss, Zabalza, Waldteufel, Almagro y tantas otras eminencias, constituyen la fuente en que bebe su inspiración el sexteto de que me ocupo”⁴⁸⁸.

En una reseña publicada en *La Crónica Meridional* de Almería sobre uno de los conciertos celebrados por el “Sexteto Sánchez”, en colaboración con la soprano Linda Díaz y el pianista Eduardo Villegas, leemos: “en la preciosa obertura *Le Billet de*

⁴⁸⁷ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 119.

⁴⁸⁸ *Hermógenes*: “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 60, 15-VII-1890, p. 296.

Marguerite y en la *Fantasia del Profeta*, así como en la transcripción de *Tannhäuser* y la *Fantasia Morisca* de Chapí merecieron repetidos aplausos especialmente el primer violín y el pianista, los Sres. Sánchez (D. Luis y D. Antonio)”⁴⁸⁹.

Bilbao

El 27 y 28 de agosto de 1892, el Ayuntamiento de Bilbao organiza el Gran Concurso Internacional de Orfeones, Bandas y Charangas con un jurado en el que están, entre otros, Emilio Arrieta (Presidente honorario), Jesús de Monasterio, Antonio Peña y Goñi, Dámaso Zabalza, Valentín de Zubiaurre, José Tragó, Valentín Arín, Enrique Barrera, Antonio Nicolau, Felipe Gorriti⁴⁹⁰, Ramón de Garmendía, Leo de Silka, J. J. de Santisteban, José de Aranguren, Cleto Zabala, José Luis Anjón, Castor Garrochátegui, José Luis de Mugerza, Anselmo de Azurmendi, Federico García, Lope Alaña, Miguel de Unceta, Manuel Villar, Enrique de Diego, Gustave Wettge y Felipe Pedrell. Buenaventura Frigola, miembro de honor del Orfeón Bilbaíno, excusa su asistencia por motivos de salud⁴⁹¹. En carta fechada el 7 de septiembre, Pedrell reseña el desarrollo del Festival y una visita al Orfeón Bilbaíno, sociedad que, presidida por Enrique Rasche (abogado y primer síndico del Ayuntamiento) y dirigida por Aureliano Valle, prepara *La cena de los apóstoles* de Wagner; dice Pedrell: “Es imposible, y hasta innecesario, entrar en pormenores para describir los hermosos cuadros que ofreció Bilbao a los ojos de propios y extraños en la tarde del 26 de agosto próximo pasado en que se celebró la fiesta infantil y durante los días 27 y 28 destinados a los concursos de lectura a primera vista, a los de ejecución y de honor de orfeones, bandas y charangas y al gran festival que puso digno término a las fiestas [...]. No fueron muchas las sociedades corales que tomaron parte en los concursos internacionales; pero las que asistieron, dejando bien sentado el pabellón, los orfeones de Lugo, Pamplona, Vitoria, Tolosa y Gijón, fueron notabilísimas y bien demostraron esto los aplausos y los premios que obtuvieron,

⁴⁸⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-IX-1890, p. 354.

⁴⁹⁰ En julio de 1892 se interpreta en San Sebastián el *Miserere* de Gorriti en una sesión en la que intervienen el niño Jacinto Ortigala, el tenor José Urtubi, el bajo Javier Flores y Julio Tabuyo, hermano de Ignacio; dice la *Ilustración Musical*: “El *Miserere*, de Gorriti, ocupaba toda la segunda parte del programa... *Rede mihl* (tiples y orquesta). –Este número tiene una entrada valiente, wagneriana; pero el resto, aunque gracioso y bien trabajado, a nuestra opinión no está a la altura del resto de la obra, y desmerece algo el magnífico cuadro”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 109, 30-VII-1892, p. 111.

⁴⁹¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 111, 30-VIII-1892, p. 127.

especialmente los orfeones de Lugo, Pamplona y Vitoria, estos dos últimos de reciente creación. En todas esas asociaciones, en las del Norte especialmente, notamos grandes adelantos y esto porque, a nuestro entender, su valía, su fuerza artística viene de dentro, del perfecto equilibrio entre la sólida instrucción musical que reciben los orfeonista y la educación social de tan animosa juventud que halla en la educación bien preparado para recibir aquella instrucción. –Sirva de ejemplo el régimen interior del ya famoso Orfeón Bilbaíno, que, por deferencia y por galantería no tomó parte en el gran festival como obsequio a los compañeros y visitantes que en su nombre recibió Bilbao. Las contingencias especiales que nos proporcionaron el placer de asistir a las fiestas de Bilbao y que no es del caso referir, nos dieron ocasión de observar de cerca la constitución y marcha interior del Orfeón Bilbaíno [...]. Mientras Bilbao bullía en fiestas y todo el mundo se lanzaba a la calle a presenciar las iluminaciones y a divertirse como se divierte un pueblo culto, allá, en lejano caserón, proseguía sus habituales estudios, jamás interrumpidos, el Orfeón Bilbaíno. El contraste entre la bulla que reinaba fuera y el misticismo poético musical que respiraba la composición que en su salón de estudios ejecutaban los bravos orfeonistas, no dejará de sorprender a nuestros lectores cuando les digamos que lo que se estudiaba allí, que lo que allí se ejecutaba en silencio y en reconcentrada atención era nada menos que [...] *La Cena de los Apóstoles*, de Wagner. Este detalle dirá bien claro a qué grado de adelantamiento ha llegado ese orfeón modelo, vencedor en esta capital [...] vencedor en Burgos y en San Juan de Luz⁴⁹².

Cádiz

Eduardo J. Genovés (alcalde de Cádiz) y Julio Nieto contratan a una sociedad de 72 profesores dirigida por José Tolosa⁴⁹³, para inaugurar a finales de julio de 1892 el Gran Salón de conciertos construido en el Parque de la ciudad andaluza. Dice Ramón del Río y Moyano en carta remitida a *La España Artística* acerca de las dos primeras sesiones en las que se interpretan la obertura y marcha de *Tannhäuser* y el preludio de *Lohengrin*:

⁴⁹² Felipe Pedrell: “Las fiestas musicales de Bilbao”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 114, 15-X-1892, p. 146.

⁴⁹³ José Tolosa dirige la temporada de ópera de Granada de 1892 con una compañía en la que figura Emma Nevada y da, además, una serie de conciertos en los que estrena algunas partituras de Wagner.

“El público que asistió al primer concierto fue poco numeroso.

Entre las obras que se interpretaron figuran la soberbia obertura de *Tannhäuser* que fue repetida en parte.

Gustaron también las *Escenas pintorescas*, de Massenet, cuyo *ángelus* es una filigrana melódica.

He aquí el programa interpretado en el segundo concierto:

Zaneta (obertura) Auber; *Lohengrin* (preludio), Wagner [...].

De este programa, las obras que más gustaron a los señores fueron, el preludio de *Lohengrin*, que obtuvo aplausos, la *Marcha de las antorchas*, del insigne Meyerbeer y la *Rapsodia húngara*, que fue aplaudidísima.

A esta segunda audición concurrió también escaso público.

Programa ejecutado en el tercer concierto.

Freischütz (obertura), Weber, Sardana de la ópera *Garín*, Bretón; *Marcha Tannhäuser*, Wagner [...].

Describir con la pluma el aspecto que ofrecía el gran salón del Parque en esta última audición, es tarea difícilísima.

Dentro del local se pueden colocar cómodamente mil cien personas; ahora bien, el salón estaba lleno por completo, obligando a más de cuatro mil espectadores a tomar asiento en los alrededores del salón. Así, pues, puedo calcular en más de *cinco mil* el número de las que asistieron en la indicada noche a la magnífica audición que tuvo efecto con arreglo al programa arriba señalado[...].

La grandiosa marcha de *Tannhäuser* se aplaudió con verdadero entusiasmo [...]

En Cádiz, en estos días, el tema de todas las conversaciones es la Sociedad de Conciertos. Todo el mundo habla, elogiándola, de tan distinguida Sociedad.

Mi distinguido amigo D. Julio Nieto recibe a cada paso felicitaciones por el buen acierto con que ha procedido, trayendo a esta ciudad una orquesta tan completa, numerosísima y notable⁴⁹⁴.

Dice Ramón del Río y Moyano en carta remitida a Adolfo de Gumuncio publicada el 20 de agosto en *La España Artística*:

“Querido amigo y distinguido compañero: Continúa la notabilísima orquesta de conciertos que dirige el eminente maestro Sr. Tolosa cosechando aplausos de esta ciudad, en estos días animadísima de forasteros que concurren a su tradicional «Velada de los Ángeles», que todos los años celebra.

Cada noche asiste más público al hermoso salón del Parque, ansiosos de escuchar buena música, interpretada por distinguidos profesores.

Una vez más reitero mi cordial enhorabuena a los Sres. D. Julio Nieto y D. José Tolosa, haciéndola extensiva a los notabilísimos profesores que forman la Sociedad, y que tan acreedores se han hecho por sus méritos a las simpatías de los gaditanos⁴⁹⁵.

Girona

⁴⁹⁴ Ramón del Río y Moyano: “Correspondencias. Desde Cádiz”. *La España Artística*, V, 229, 12-VIII-1892, p. 3.

⁴⁹⁵ Ramón del Río y Moyano: “Correspondencias. Desde Cádiz”. *La España Artística*, V, 231, 20-VIII-1892, p. 3.

“Digno remate de las fiestas que ha celebrado el Casino Gerundense, con motivo de las ferias de aquella ciudad, fue el concierto que tuvo efecto el domingo último [13 noviembre], donde tuvieron ocasión de oír un notable sexteto, compuesto de profesores de esta ciudad, al frente de los cuales figuraba como primer violín el reputado maestro Sánchez.

A este propósito, dice el *Diario de Gerona*:

«El concierto del domingo tuvo el carácter de extraordinario no sólo porque no figuraba, por decirlo así, en el programa, sino porque resultó la más animada y concurrida de las tres fiestas con que el Casino Gerundense ha obsequiado a los socios y forasteros.

»Sobre un reducido tablado que se improvisó en un extremo del gran salón, y en el que había un magnífico piano y un potente armónium del gran almacén del señor Salas, que sirvieron para acompañar tres violines y un violoncello, seis maestros de los más reputados de la orquesta del Liceo de Barcelona, y cuyos nombres sentimos no conocer, ejecutaron de una manera admirable por la afinación y buen gusto el escogido programa siguiente: [...]

»Segunda parte. 1º *Lohengrin*, fantasía, Wagner [...] 4º. *Tannhäuser*, fantasía, Wagner.

»De la satisfacción y agrado de la concurrencia que escuchó el programa, fueron buena prueba los espontáneos aplausos con que fue coronado el final de cada número»⁴⁹⁶.

Granada

En octubre de 1888 se reanuda el curso 1888/89 en el Centro Artístico de Granada en una sesión inaugural en la que Ruiz, Morales y Pino interpretan al violín y piano varias composiciones de Beethoven y Wagner⁴⁹⁷.

El 16 de mayo de 1892 *La España Artística* publica una carta de Ángel del Arco a Adolfo de Gumuncio, donde el corresponsal reseña la temporada de ópera realizada por los coros del Teatro Real de Madrid y una compañía dirigida por José Tolosa, en la que figura como principal atractivo Emma Nevada; dice Ángel del Arco: “en cuanto a los conciertos, que dirigirá también, como he dicho, el maestro Tolosa, ofrecerán este año la novedad de ser vocales e instrumentales, tomando parte en ellos los coros y varios de los principales artitas de la compañía de ópera. –En ellos se darán a conocer algunas obras desconocidas en Granada, de Wagner y otros autores, y se estrenará también una sinfonía del laborioso músico granadino, discípulo del reputado maestro Noguera, D. Cándido Orense. –Los apasionados del arte lírico están, pues, de enhorabuena, y mucho

⁴⁹⁶ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 116, 15-XI-1892, p. 167.

⁴⁹⁷ “Madrid y Provincias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 19, 30-X-1888, p. 152.

más con la esperanza de que por lo avanzado de la época en que este año caen las fiestas del Corpus, los conciertos resultarán doblemente concurridos y brillantes”⁴⁹⁸.

Habana (Cuba).

“Dicen de la Habana, fecha 17 de noviembre [1892]: el próximo domingo 20, a las 2 de la tarde, se efectuará una fiesta musical en casa del conocido profesor D. Anselmo López, con el objeto de que el notable violinista D. Fermín Valdés, se dé a conocer ante un auditorio compuesto de *dilettanti*, periodistas y literatos de esta capital...En este concierto... tomará parte el famoso barítono, recién llegado a la Habana, D. Luis Pipo Contri, el que regalará nuestro oído con un aria de *Tannhäuser*... y una melodía, compuesta por el célebre Saint-Saëns, y dedicada al mismo barítono. Buena tarde se nos espera”⁴⁹⁹.

Salamanca

El 22 de noviembre de 1888 se celebra la fiesta de Santa Cecilia en la capital charra con la participación entre otros de Mariano Zabala Abarca (Maestro de Capilla de la Basílica Catedral), José Millán Fernández (director de la Música del regimiento de infantería de Toledo) y los miembros de la Sección de Música de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. La banda citada interpreta en el Ofertorio una Fantasía sobre motivos de *Lohengrin*⁵⁰⁰.

Tarragona

El lunes 2 de septiembre de 1889 Emilio Sabater da un concierto en el Ateneo Tarraconense acompañado por los señores Amigó, Pla y Serret (hijo) al que asiste “lo más escogido de la *high life*”⁵⁰¹ de la ciudad catalana. La expectación –dice el corresponsal de la *Ilustración Musical*– “era grande cuando el cuarteto citado empezó a interpretar *Rienzi* de Wagner, la primera pieza del programa, bellísima, como todas las demás, que por su esmerada ejecución arrancó espontáneos aplausos a su terminación”⁵⁰².

⁴⁹⁸ Ángel del Arco: “Correspondencias. Desde Granada”. *La España Artística*, V, 206, 16-V-1892, p. 3.

⁴⁹⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 118, 15-XII-1892, p. 183.

⁵⁰⁰ “Madrid y Provincias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 22, 15-XII-1888, p. 176.

⁵⁰¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 40, 8-IX-1889, p. 136.

⁵⁰² “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 40, 8-IX-1889, p. 136.

Valencia

El 15 de julio de 1892 la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica el siguiente suelto: “El notable maestro compositor D. Andrés Goñi, que tan preferente lugar ocupó en la Sociedad de Conciertos de Madrid la temporada de verano pasada, ha dado, bajo su dirección y con el concurso de otros maestros de música, una serie de conciertos en el teatro de la Princesa de Valencia. –El notable concertista ha recibido de aquel público justas y sinceras ovaciones, tanto por el modo de interpretar a Rossini, Gounod, Bizet, Mancinelli, Wagner y otros, como por el gusto con que sabe combinar las diferentes partes de los conciertos”⁵⁰³.

Valladolid: Marcha de *Tannhäuser* (1892):

“En la Academia de música que dirige con tanto éxito la conocida profesora D^a Carmen Yepes se dio un interesante concierto reunión, en que pudieron admirarse una vez más los notables adelantos de los que a dicho centro concurren a instruirse en el divino arte.

El programa, variado y ameno, lo constituían... 3^a Gran marcha, Wagner, ejecutada a ocho manos en dos pianos por las Srtas, Ruiz de Caravantes, Rodríguez, Valthon y el joven Sr. Misela... Todas las partes fueron admirablemente ejecutadas, oyéndose al final de todas y cada una de ellas espontáneos aplausos como para premiar el trabajo y aplicación de los jóvenes concertantes”⁵⁰⁴.

San Sebastián

El 30 de diciembre de 1892 José María Echeverría Uruzola, concejal del Ayuntamiento de San Sebastián⁵⁰⁵, organiza la fiesta conmemorativa de los Juegos florales vascos en el teatro Principal de la ciudad vasca. En la sesión, Leo de Silka interpreta la *Habanera* de Güelbenzu, el zortzico *¡Viva Hernani!* de Peña y Goñi, un *Vals* de Mozkowsky y *Tarantella* de Rubinstein, aunque la gran atracción es el estreno de dos partituras de José María Echeverría: *Rapsodia vascongada* (interpretada por el mismo compositor al piano) y *Fantasia vascongada*, partitura interpretada por una orquesta dirigida por Juan Guimón que –dice *La Libertad*– “está muy bien desarrollada

⁵⁰³ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 108, 15-VII-1892, p. 103.

⁵⁰⁴ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 118, 15-XII-1892, p. 183.

⁵⁰⁵ “José María Echeverría”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 143, 30-XII-1893, p. 190.

y primorosamente instrumentada. –Se conoce que el Sr. Guimón ha estudiado concienzudamente las obras de orquesta de los compositores modernos, y saca un inmenso partido de los diversos timbres de todos los instrumentos de la orquesta”⁵⁰⁶.

El 30 de septiembre de 1893 la *Ilustración Musical...* publica la “Crónica del Gran Casino”, artículo firmado por *Amarante* en la *Voz de Guipúzcoa* que reseña un concierto de Isaac Albéniz en el que una orquesta dirigida por Andrés Goñi interpreta *Los encantos del Viernes Santo* de *Parsifal* (Acto III). es la primera interpretación que hemos localizado de esta partitura wagneriana en España:

“Muy gratos recuerdos dejará seguramente en cuantos tuvieron la dicha de asistir al concierto celebrado anoche en el salón de fiestas del Gran Casino.

El programa selecto ofrecía la novedad de escuchar una hermosa página nueva en España del gran coloso de la dramática lírica, Ricardo Wagner, y al mismo tiempo aplaudir al gran pianista Isaac Albéniz, ya conocido hace tiempo el público donostiarra. Los buenos artistas Sarmiento, Basurko y Yuste compartieron con el Sr. Albéniz los aplausos que se tributaron en el transcurso de la ejecución del programa de anoche. [...]

Claramente comprendemos los éxitos logrados por Albéniz en Saint James Hall y Abert Hall como constan en las críticas publicadas en el *Time*, el *Standard*, el *Daily Telegraph*, el *Pall Mall Gazette* de Londres y en el *Sing Akademie* de Berlín donde Albéniz comparte las glorias con Paderewsky y Stavehagen.[...]

Artistas como Albéniz honran a España.

Los *Encantos del Viernes Santo* fue una de las novedades del concierto de ayer. El Wagner idílico brilla en su mayor esplendor. La salutación de Gurnemancio con que comienza, tiene un vigor grande que recuerda las composiciones del maestro en su edad primera robustecida con la instrumentación hermosa de su última época. La melodía que inician los oboes y que siguen los clarinetes es de un efecto encantador, amoldándose a la escena que representa.

Los que conocen la ópera *Parsifal* y por lo tanto el pasaje ejecutado ayer por la orquesta pudieron anoche apreciar las condiciones del maestro Goñi que sacó un partido grande dados los escasos elementos con que contaba.

Justo es que nos ocupemos del joven director Andrés Goñi y de su orquesta.

La campaña de la orquesta del Gran Casino ha sido quizá la mejor, y en mi concepto es debido esto, en gran parte, al trabajo de su director el maestro Goñi. Buena prueba de ello es el repertorio ejecutado durante la presente estación. Dos obras nuevas de Wagner en España ha dado a conocer: la ejecutada anoche y el *Idilio de Siegfried*⁵⁰⁷, viéndose obligado a veces a arreglar *partituras* por falta de instrumentos en la orquesta que dirige; pero a pesar de todo Andrés Goñi ha hecho brillar la orquesta deficiente en número, gracias a sus grandes conocimientos en materia musical.

La orquesta que dirige, como dejamos apuntado anteriormente, es buena aunque escasa: desde luego se nota un dominio de los instrumentos de viento sobre la

⁵⁰⁶ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 120, 15-I-1893, p. 7.

⁵⁰⁷ Goula estrena el *Idilio de Sigfrido* (WWV 103) en un concierto de la Unión Artístico-Musical en el Príncipe Alfonso celebrado el 8 de febrero de 1891.

cuerda siendo su punto más débil (en número) las violas y contrabajos; nada perdería también con tener un clarinete bajo, instrumento hoy imprescindible”⁵⁰⁸.

Siguiendo a la *Voz de Guipúzcoa*, el 30 de diciembre de 1893 la *Ilustración Musical...* reseña el tercer concierto celebrado en el Euskal Batzarre de San Sebastián, sesión en cuya segunda parte Cendoya, Guimón⁵⁰⁹ y Leo de Silka interpretan fragmentos de *Los maestros cantores*, *Tannhäuser* y *Tristán e Isolda*; dice la revista:

“Tan notable como los dos anteriores fue el concierto de ayer tarde en el artístico **Salón Wagner**, que con este motivo se vio muy concurrido por entusiastas aficionados a la buena música, que asisten a este **templo del arte**, a saborear, con deleite las bellezas de las grandes concepciones de los Beethoven, Mozart, Schumann, Mendelssohn, Wagner y otros célebres maestros.

La magnífica obertura de *Egmont* de Beethoven; el *Adagio* de la *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn, *Pensée expressive* e *Intermezzo en la menor*, de Schumann, constituían la primera parte del concierto.

El público escuchaba con el silencio y la atención del que no quiere desperdiciar ni el menor detalle, y aplaudió con cada número con el entusiasmo que produce siempre la magistral interpretación que obtienen todas las obras, de los señores Cendoya, Guimón y Leo de Silka.

Hubo que alterar el orden del programa, y la segunda parte se dedicó a Wagner, figurando un trozo de *Los maestros cantores*, una fantasía de *Tannhäuser*, y *La muerte de Isolda*, en la ópera *Tristán e Isolda*.

Los señores Leo de Silka, Cendoya y Guimón fueron estrepitosamente aplaudidos al final de cada obra.

El señor Guimón, violinista de muy buena escuela, discípulo aprovechadísimo del inolvidable Barech, y de un temperamento artístico de primer orden, brilla a gran altura en la interpretación de la música de Wagner, a quien rinde fervoroso culto”⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ “España”. *Ilustración musical Hispano-Americana*, VI, 137, 30-IX-1893, p. 142.

⁵⁰⁹ Juan Guimón (San Sebastián, 1870-1916), director y fundador de la Banda Municipal de San Sebastián en 1887, publica en 1893 la colección *Ecos de Vasconia* en colaboración con Echeverría. De esta colección Mancinelli estrena, en su última temporada con la Sociedad de Conciertos, la *Gavota* para instrumentos de cuerda que se repite a instancias del público. Guimón, que estudia en Alemania, es uno de los fundadores de la sala Euskal-Batzarre que a partir de 1893 dedica una parte de sus programas a difundir la música de Wagner en la ciudad vasca.

⁵¹⁰ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 143, 30-XII-1893, p. 191.

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.

En la etapa 1886-1893 comienzan a escribir una nueva generación de críticos wagneristas que tiene su principal representante en Félix Borrell¹, socio del Ateneo de Madrid. Borrell, que firma en *El Heraldo de Madrid* con el pseudónimo de F. Bleu, pertenece junto a Joaquín Fesser (Joachim, en *El Correo*), Joaquín Arimón y Manuel Manrique de Lara, al grupo definido por Emilio Casares como *críticos puros*, es decir, comentaristas diarios del hecho musical². A éstos hay que sumar los también wagnerianos Antonio Peña y Goñi y Felipe Pedrell, representantes de la primera generación de críticos wagneristas formados en torno a la revolución de 1868. Desde esta fecha, los escritos publicados en España sobre Wagner reflejan la constante dialéctica entre ortodoxia y heterodoxia, entre catolicismo militante y masonería, entre tradición y progreso, entre belcantismo y wagnerismo, y, por último, entre generaciones de músicos. En los inicios del modernismo y, sobre todo, tras el estreno de *Parsifal* (1882), se acusa la sensibilidad decadentista hacia lo sincrético, hacia lo dual, en definitiva, hacia “lo andrógino” de José Antich, aquel que dedica a Pedrell las siguientes palabras escritas en el manuscrito de *Andrógino* conservado en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona: “Al insigne creador del drama lírico español; al maestro que me inició en los misterios de la Música; a Felipe Pedrell, en prueba de eterna gratitud”³. El wagnerismo se convierte en Religión del Arte *definitivamente* para la generación *decadentista, wagnerista, simbolista, modernista* de Félix Borrell⁴ (1858), Isaac Albéniz

¹ Recordamos que Joaquín Marsillach (1859) pertenece a esta generación pero muere prematuramente en 1883.

² Véase Casares Rodicio, E.: “Crítica Musical I”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 4. Madrid: SGAE, 1999, p. 178.

³ Citado en ANTICH, J. (Loretta Frattale, ed): *José Antich. Andrógino. Poema*. Madrid: Tecnos, Colección La memoria del Fénix (Juan G. Atienza y Javier Ruiz Sierra, dir), 1989, pp. 12-13.

⁴ El primer escrito localizado de Borrell hasta el momento data del verano de 1889 (correspondencia desde Bayreuth), comenzando a escribir regularmente en *El Heraldo de Madrid* en 1890 bajo el pseudónimo de F. Bleu.

(1860), Enrique Fernández Arbós (1863), Manrique de Lara (1863), Enrique Morera (1865), Enrique Granados (1867), etc. Wagner es entonces el compositor de *Parsifal* y al mismo tiempo el joven compositor que escribe *Las hadas*, ópera romántica en tres actos estrenada por Richard Strauss en Munich en 1888, basada en un cuento popular e inspirada en la fábula masónica *Donna serpente* (1762) del Conde Carlo Lucio Gozzi.

1886.

El *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886* recoge el artículo “Las grandes ilustraciones del drama-lírico”⁵, estudio dedicado por Pedrell a Gounod, Donizetti, Auber, Weber, Wagner y Mozart. En el apartado dedicado a *Faust* de Gounod, Pedrell establece una afinidad entre el acompañamiento instrumental de las óperas de Wagner y el compositor francés:

“Una obra solamente, entre todas las de un mismo autor, suele condensar las cualidades artísticas que le dieron vida y explicar, en cierto modo, aquel llamado *momento psicológico*, la hora única, quizá, de la existencia en la cual el hombre, en alas de la inspiración, penetró el secreto de lo divino. Esta obra en Meyerbeer es *El Profeta*, en Beethoven la *Novena Sinfonía* y en Gounod el *Faust*.

El genio contemplativo de Gounod, sus aspiraciones religiosas, el orden de estudios emprendido y llevado a cabo por el ex-maestro de Capilla de la iglesia de las Misiones Extranjeras, la severidad de estilo de sus primeras composiciones, que dio vigor al estilo que aplicó después a sus óperas, y cuyo rasgo característico consiste en dar al acompañamiento instrumental el mayor relieve posible, restringiendo los desarrollos y transformaciones de la idea melódica, formando esas especies de recitados obligados que se unen entre sí, gracias al modo de interesar el acompañamiento, resorte que, sea dicho de paso, tiene cierta afinidad con el arte de escribir de Ricardo Wagner; esa manera especial de aplicar y tratar los instrumentos de la orquesta, la orquestación *gounodiana*, en fin, siempre interesante, que salva los inconvenientes de cierta monotonía de factura, cuando no menudean las piezas de conjunto y los coros, todo esto se halla en el *Faust* y todo esto forma las cualidades artísticas más relevantes del maestro francés”⁶.

En el apartado dedicado a *Der Freischütz* de Weber, Pedrell destaca la influencia de esta partitura en Wagner, especialmente en la utilización de la leyenda como asunto de sus óperas; en palabras de Pedrell “todo el secreto de Wagner consiste en haber seguido paso a paso a Weber”:

⁵ Pedrell, F.: “Las grandes ilustraciones del drama-lírico”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886*. Barcelona: 1885, pp. 20-31.

⁶ Pedrell, F. “Las grandes ilustraciones del drama-lírico. Gounod”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886*. Barcelona: 1885, p. 21.

“Es grande, muy grande, la influencia que Weber ha ejercido en el arte del Norte. Es el primer *colorista* de la música y nadie como él ha sabido expresar ese sentimiento vivo de la naturaleza exterior que penetra de terror, de deseo o de voluptuosidad y de toda clase de sensaciones dulces o violentas; en el medio ambiente de la música de Weber hay fascinaciones y espantos, voces tristes y acariciadoras, gritos alegres y alaridos salvajes, conciliábulos nocturnos y seducciones; pasan por ella los sombríos genios de los bosques y de los torrentes de la montaña, el gigante de la caverna y la hada del mar, los *Elfos* fantásticos y las *Nix* que juegan al borde de los lagos azules sombreados por los nenúfares; óyese el clarín salvaje que resuena en la foresta convocando a los cazadores extraviados en las profundidades del bosque sombrío, y, más lejos, el grito de alerta y el toque de llamada de los exploradores; asoman por aquí jovencitos cantando al son del arpa y por allí ninfas y ondinas que llaman y se quejan tristemente...

El naturalismo de aquel medio circundante deslumbra; no se ve ni se adivina la personalidad humana; si acaso asoma aparece trasformada, convertida en aparición fantástica que se desliza como una sombra en medio de la naturaleza o de ese mundo crepuscular de la mitología germánica.

Dadas las inclinaciones de Weber no debía mostrarse aficionado a los hechos precisos, a los caracteres fijos, en una palabra, a los personajes históricos: sus aficiones estaban en su centro cuando se ofrecía a su admiración la leyenda, pero la leyenda de poca acción y aún ésta sumergida en pleno ambiente fantástico. [...]

Por eso la influencia de Weber sobre la música alemana es tanta y tan grande como la del mismo Beethoven, y de Weber preceden la mayor parte de los compositores alemanes modernos; Wagner, a la cabeza de todos, proponiendo la leyenda como asunto de ópera y reproduciendo el sistema de aquel [...]

Todo el secreto de Wagner consiste en haber seguido paso a paso a Weber, pero exagerando sus procedimientos: las seducciones de Venusberg del *Tannhäuser* y los fantásticos prestigios del marino holandés del *Vascello Fantasma* tienen la filiación en Weber⁷.

Reproducimos íntegramente el apartado dedicado por Pedrell a Wagner que, como los otros, viene acompañado con su correspondiente retrato⁸. Por primera vez entre los escritos de Pedrell localizados, el compositor catalán destaca que *Tristán e Isolda* condensa toda la obra de Wagner y consigue su ideal que –dice– “es la unidad, la unidad en el asunto, la unidad en la forma, la unidad en la doble concepción del poeta y del músico, la unidad, en una palabra, en todos los elementos que concurren a la producción de la obra del arte”:

“No basta conocer a Wagner porque se recuerden por el grabado los principales rasgos fisionómicos de aquella figura que vista una vez no se olvida jamás; conviene conocer al ser moral teniendo presente la semblanza escrita por uno de sus más implacables enemigos. «Wagner, dice, es uno de aquellos hombres que se

⁷ Pedrell, F.: “*Freyschütz*”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, pp. 23-24.

⁸ El *Almanaque de la Enciclopedia Musical* recoge además un segundo retrato de Wagner. “Ricardo Wagner”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, p. 90.

detestan, condenan o ridiculizan a mansalva; sublevaríase uno contra su titánico poder y le cogería, de buena gana, por la garganta, apretaría con saña y le ahogaría, sí, de repente, no se sintiera impulsado, por no se adivina qué poder, a escucharlo, y, a lo que es más, a pararse a contemplar la figura de aquel hombre extraordinario. Pasado el primer momento de arrebato e indignación que provoca su lenguaje altanero e intemperante, cuando se ha escuchado lo que habla y cómo lo habla, cuando las terribles armonías de su idioma musical se han desvanecido, cuando el alma rendida y conturbada vuelve a entrar en posesión de sí misma, siente que ha sido herida de mordedura incurable y que la llaga ensangrentada, que no se cicatrizará jamás, conservará toda la vida la señal de aquella herida».

Es un retrato a lo Courbet, realista, si se quiere, pero exacto y de un parecido admirable.

De todos modos es preciso confrontarlo en seguida con el original en la época de su virilidad artística, en la obra que, según entendemos, condensa todas las obras del maestro, *Tristán e Isolda*.

Rienzi había sido recibido con grandes aclamaciones, *Tannhäuser*, a pesar de la caída de París, ganaba cada día favor entre el público y el *Buque Fantasma* se iba apreciando poco a poco; hallábase a punto de pasar a la escena el *Lohengrin*, donde, sin duda, la maravilla musical habría sido aclamada, como lo fue tres años más tarde, cuando el discípulo de Hegel, el exaltado liberal, el maestro de capilla, protegido del rey, Wagner, en fin, a consecuencia de los sucesos de 1848, hubo expatriarse de Dresde, comprometido altamente por sus ideas políticas.

Nótese bien: su fe moral y religiosa se apoya en 1848 en Hegel el célebre panteísta; desterrado, encuentra en 1850 a Schopenhauer, el apóstol de la voluntad, el discípulo ferviente de Buda. Cansado del precursor del panteísmo échase en brazos del principio autoritario; renuncia a su más firme creencia y pasa del principio de libertad al de las enervantes teorías de la India filosófica y religiosa; olvida la tierra, la vida, la actividad y sumerge sus ilusiones, lo mismo que sus desengaños, en las regiones nebulosas y vacías donde el alma se ve privada de todo bien de fuerza moral.

Se ha querido explicar la obra del maestro por la influencia del medio ambiente psicológico que reseñamos a grandes pinceladas en cuanto a las creaciones que, sucesivamente, han visto la luz desde el *Tristán* y después del *Tristán*, y en cuanto a las concepciones que precedieron a ésta por el quietismo relativo que disfrutara ante el maestro al frente de la orquesta de Dresde; y se ha preguntado ¿qué hubiera sido de Wagner y de su obra musical a no destruir el destierro todos sus proyectos, ilusiones y convicciones, y si, en el desarreglo de la nueva existencia, originada por aquella causa, hubieran brotado ideas y sentimientos que, sin ella, no se hubieran desenvuelto libremente por falta de reactivos poderosos?

A nuestro modo de ver, la obra general del maestro no dice más que lo que dice toda ley de progreso, o mejor dicho, de renovación artística: el *Tristán*, como toda música, no aparece influido por esas o aquellas teorías y, por lo tanto, nada hay en el *Tristán* que no se halle lógicamente indicado e iniciado en el *Lohengrin* y en el *Tannhäuser*, y aún en el mismo *Rienzi*, obra de impresión juvenil repudiada por el maestro. La transición del *Lohengrin* al *Tristán*, en una palabra, parece, y es, fácil dentro del progreso artístico y no es difícil, tampoco, dentro del progreso filosófico, la transición, exabrupto, si se quiere, de la teoría de Hegel a la de Fierbach, y de la de Fierbach a la de Schopenhauer, dadas las ideas alemanas en general y las de Wagner en particular.

Desde su primera obra dramática, Wagner, persigue un ideal: las alas de ese genio de la inspiración del *Tristán* acariciaron alguna vez su frente durante la composición del *Rienzi*. ¿En qué pasajes? En todos los que no fueron influidos por la tentación y el ejemplo de ciertos éxitos contemporáneos a la composición de

aquella obra, en la del *interdicto* y en aquella potente invocación al Dios de las batallas antes de empeñarse aquella lucha de odios políticos, *fatum* del destino del último tribuno. En *Rienzi* no tiene plena convicción del ideal que persigue pero lo presiente: acércase a él, lo acaricia con sus manos en cada obra que brota de su pluma; se apodera de él, lo domina y lo hace un esclavo en el *Tristán e Iseo*, poderosa expresión del genio viril y convencido que toda Europa conoce y aclama. Es cierto que en Ortruda y en el marino holandés, en el amante de Elisabeth, y aún en el mismo *Rienzi*, demasiado afrancesado, musicalmente hablando, asoman impacencias mal reprimidas, atrevimientos que no se explican pero que anuncian a la aurora del claro día, la aurora del día de coronación, *Tristán e Isolda*.

No importa a nuestro objeto hablar de Wagner hombre que, dicho sea de paso, ha hecho mucho daño a Wagner artista: no hemos de decir una palabra del libretista ni del filósofo inconsecuente; queremos recordar que el análisis artístico no basta para explicarse aquella sensación profunda causada al oír aquella música; queremos hacer resaltar, solamente, que en aquella obra respira el ideal que Wagner persiguiera sin cesar y que ese ideal es la unidad, la unidad en el asunto, la unidad en la forma, la unidad en la doble concepción del poeta y del músico, la unidad, en una palabra, en todos los elementos que concurren a la producción de la obra del arte.

Para llegar a este estado fue precisa una voluntad de hierro, convencida e indomable, una ruptura total con lo pasado y una comprensión más clara y más lógica del porvenir. Helo aquí todo: suma de términos precisamente aplicables a los que como él se han hallado dentro del periodo de otras evoluciones artísticas, Beethoven en la sinfonía, y Gluck, en el drama lírico mismo.

En el fondo, la variedad en la obra, la multiplicidad independiente en el detalle, es la libertad aplicada a un organismo de creación humana que se llama un cuadro, un drama, una ópera. A Wagner le espanta la variedad, y la multiplicidad libre le parece un ultraje al ideal que persigue; si ha de ser lógico, pues, ha de sacrificarlo todo, y, realmente, lo sacrifica, a esa unidad inflexible que es la obra misma. No escribe una ópera, no; escribe un drama y es necesario que todas las partes constitutivas de la obra propuesta sean esclavas de la entidad drama, que las inverosimilitudes del detalle queden eclipsadas ante la terrible exigencia del todo: orquesta, voces, armonía, corte de escenas, decoraciones, ejecutantes, el *fatum* mismo humano de la obra, todo debe prosternarse ante ese soberano déspota que él llama la unidad absoluta. En nombre de la unidad, pues, acaba, de una vez, con todas las fórmulas conocidas, tortura los ritmos o los suprime, si le conviene, disloca las tonalidades, violenta las afinidades sonoras de la orquesta, avasalla las voces, que halla fuera de sus esferas naturales, y reduce sus *ambitus* casi a los límites del lenguaje hablado, corta o alarga las escenas que se suceden sin tener para nada en cuenta las vulgares necesidades de la atención humana, la cual para descansar y templarse es preciso tenga y halle puntos de reposo.

Se ha dicho que, por esta razón y otras que no podemos apuntar aquí, es altamente defectuosa la idea wagneriana. ¿Puede llamarse defectuosa una idea que ha dado tan grandes resultados?

Sea como quiera, si error ha habido, ha sido error de un gran genio; si ha habido contradicción entre las premisas sustentadas con energía, las consecuencias han sido beneficiosas para el arte musical.

Pudiéramos por un momento hacer oír esa música superior del *Tristán* y se olvidarían pronto las palabras, palabras y palabras inútiles que hemos escrito; pudiera el lector mismo experimentar en sí los efectos que han experimentado los que la han oído y se conocería cuánta exageración ha habido en todo lo que se ha dicho sobre ella; todas aquellas armonías extrañas y horripilantes de que se ha hablado, quizá sin haberse dado la pena de escucharlas, se endulzarían de repente,

por manera prodigiosa; todo aquel tejido de elementos heterogéneos se desembrollaría y simplificaría; se esclarecerían las tinieblas de una ciencia que no es ciencia sino inspiración, y se amortiguarían, prontamente, aquellos violentos choques de tonalidades múltiples; se hallaría una melodía, sí, *una melodía*, porque no existe música sin alma, una melodía hija bendita de aquellas inspiraciones que han sido tocadas por el *quid divinum*; se experimentarían emociones no experimentadas y el espíritu se sentiría trasportado a aquellas alturas inefables que, rara vez, le es dado atravesar al genio humano; aquella música, en fin, como todas las músicas inspiradas, se apodera del alma del oyente, cautiva y abre de par en par las puertas de mundos nuevos e inexplorados; convencidos, dominados, arrebatados, conmovidos poderosamente, tocados de la divinidad de que ella ha sido tocada, se exclama, como se exclama siempre ante el prestigio de la belleza: *por aquí ha pasado el genio*⁹.

El apartado dedicado a Mozart se centra en *Don Juan*, ópera que Pedrell considera como fusión de los estilos italianos y alemán –en palabras de Pedrell “fusiona de un golpe dos géneros de música, dos músicas diferentes, la música del Norte y la música del Mediodía”– y encuentra en ella el origen o germen del ideal de drama perfecto perseguido por Wagner; también destaca la utilización de un tema a modo de “idea madre” a lo largo de la ópera que Pedrell entiende como un procedimiento similar al empleado por Wagner:

“Pero ¿qué género dramático es ese que Mozart adivina, qué expresión intensa contiene, a qué límites de grandeza y perfección lo levanta, qué es, en fin, ese extraordinario *Don Juan*?

Una contradicción y, no obstante, de esa contradicción surge espléndido el ideal perfecto de un drama nuevo que Mozart entrevé el primero antes que Gluck y que Wagner, contradicción entre el asunto y la inspiración musical; contradicción entre el demonio imaginado por Da Ponte y el hombre creado por Mozart [...].

¿Quiérese hallar en la ópera de Mozart una idea o procedimiento renovado por Wagner? Búsquese y se hallará esa melopea grandiosa de la entrada del Comendador después de las primeras notas de entrada, melopea que por dominar como domina y, según el lenguaje de Wagner, debe ser la *idea madre* de la obra. Véasela en ese com[plejo] nocturno entre Don Juan y el Comendador, combate que parece una escena de la Edad media, tipo y modelo primitivo que ha inspirado a Meyerbeer en una escena de los Hugonotes y a Gounod en otra de su *Romeo y Giulietta*. Esta Melopea forma el medio ambiente de toda la obra haciendo de ella el cuadro más homogéneamente perfecto que hayan concebido los músicos de todas las naciones.

Aparece en el primer *allegro* del primer *dúo*, en la terrible imprecación y en *recitativo*¹⁰.

⁹ Pedrell, F.: “Las grandes ilustraciones del drama lírico. Wagner”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, pp. 27-28.

¹⁰ Pedrell, F.: “Las grandes ilustraciones del drama lírico. Mozart”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, p. 30.

El *Almanaque de la Enciclopedia Musical* publica “El Arte en el templo”¹¹, artículo de Pedrell reproducido en la *Enciclopedia Musical*¹² y recogido en otro lugar de esta tesis que forma parte del escrito “Cartas a un amigo sobre cosas de Música y Músicos”. El *Almanaque* incluye además “Último período del gran ciclo musical de la Escuela Italiana”¹³, artículo de Pedrell que destaca la influencia wagneriana en los compositores italianos modernos; dice Pedrell:

“Se equivoca, ahora, quien crea que en Italia no hay otras corrientes que las que inician Verdi y sus imitadores. Italia no permanece estacionaria, no: las obras extranjeras y las obras instrumentales de la Alemania clásica y romántica, especialmente, son comprendidas y aplaudidas con entusiasmo. Wagner mismo ha influido en los artistas de la Italia moderna, quizá por desmesurada manera; las aclamaciones parciales que sus obras han originado tendrán más o menos tarde sus consecuencias y será bueno, para el mejor acierto en el juicio de las obras que salgan de esta nueva era, que el observador experimentado estudie a fondo y averigüe en qué han influido en la manera de ser de los artistas de la nueva generación, las obras del famoso maestro alemán.

Para la Italia, hay que repetirlo muy alto, para esa patria antigua del arte llegan una infinidad de obras que se han de producir de un porvenir más o menos próximo, según que la transformación del arte sea favorecida como lo es, por de pronto, por la situación política y moral del país. Si el público no cree todavía en los modernos profetas, si los Petrella, los Apollini, los Gobatti, los Manzochi, los Marchetti, los Ponchielli, los Boito no les han conmovido hasta ahora como les conmovieron sus antepasados, ya lo hemos dicho antes, es porque la transformación es penosa sin dejar de ser trascendental”¹⁴.

El 15 de enero la *Enciclopedia Musical* publica una breve reseña necrológica sobre Ludwig Nohln, musicógrafo alemán recientemente fallecido en Heidelberg cuyo estudio sobre el drama de Wagner, *Das moderne Musikdrama* (Viena, 1884), citan Deathridge y Dahlhaus¹⁵. El artículo de la *Enciclopedia Musical* recoge otros trabajos entre los que destacamos los relacionados con Wagner:

“*Gluck y Wagner*. –Sobre el progreso de la música dramática (1870).

¹¹ Pedrell, F.: “El Arte en el Templo”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, pp. 61-64.

¹² Pedrell, F.: “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”. *Enciclopedia Musical*, II, 20, 31-VIII-1885, pp. 153-154.

¹³ Pedrell, F.: “Último periodo musical del gran ciclo musical de la Escuela Italiana”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, pp. 84-86.

¹⁴ Pedrell, F.: “Último periodo musical del gran ciclo musical de la Escuela Italiana”. *Almanaque de la Enciclopedia Musical*. Barcelona: 1885, p. 85.

¹⁵ 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. 154.

Beethoven, Liszt y Wagner, cuadro del movimiento musical de nuestro siglo (1874).

Beethoven según las descripciones de sus contemporáneos (1877). Esta obra, en la cual Beethoven es el objeto y sujeto, fue dedicada por su autor a Ricardo Wagner en estos términos: A Ricardo Wagner, el maestro de los maestros”¹⁶.

El 8 de marzo Esperanza y Sola publica en *La Ilustración Española y Americana* una revista musical en la que reseña las sesiones de la Sociedad de Cuartetos en el Salón Romero donde Monasterio dirige e interpreta el *Quinteto* de cuerda en *si bemol* (op. 87) de Mendelssohn. “Al oír el *Quinteto* –dice Esperanza y Sola– no se concibe cómo Wagner (bien que notorio es que era tan sabio músico como atrabiliario escritor), al escribir su libelo titulado el *Judaísmo en la música*, encaminado sobre todo a desvirtuar la fama y valer de Mendelssohn y Meyerbeer, tuviese valor para estampar las siguientes frases: «Los elementos artísticos que responden a la naturaleza y modo de ser del judío, llevan siempre la marca de la frialdad y de la indiferencia»; que más adelante dijese: que «el periodo del judaísmo en el arte musical moderno, debe designarse como el de la más absoluta impotencia creadora, y como el de una estabilidad que sólo conduce a la decadencia»; y por último, afirmarse que «la serie de formas, las más cuidadosas, las más finas, las más artísticamente ejecutadas, que Mendelssohn empleaba en sus composiciones, tan sólo le divertían como la combinación de colores de un calidoscopio, sin que su sentimiento musical se viera jamás satisfecho, cuando por medio de tales formas, trataba Mendelssohn de expresar los sentimientos profundos y vigorosos del corazón humano». ¡Qué gran hombre no tiene sus flaquezas y sus debilidades! Dejemos a Wagner con las suyas, y continuemos admirando en Mendelssohn su mucho valer y su clasicismo de buena raza”¹⁷.

El 15 de julio *La Correspondencia Musical* publica “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*” que es la última parte de la carta IV de *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*, en la que Vázquez comenta la comedia wagneriana a raíz de una representación en el teatro de Mannheim; en cuanto a la obra de Wagner en general, Vázquez destaca la orquestación del compositor, pero desde el punto de vista formal rechaza la reforma wagneriana. En el mismo capítulo Vázquez describe el teatro de Frankfurt donde –dice– “lo que más me llamó la atención fue el emplazamiento de la orquesta, tan bajo, que desde la quinta o sexta fila de butacas no se ven los músicos y

¹⁶ “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Enciclopedia Musical*, III, 25, 15-I-1886, p. 7.

¹⁷ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 9, 8-III-1886, p. 151.

sólo se destacan las cabezas de los contrabajos (de los instrumentos, no de los que los tocan) y el busto de espaldas del director de orquesta, que está de pie en el centro. Me dicen que esta innovación se debe a Wagner, y no la encuentro desacertada ni me ha parecido que haga perder sonoridad, antes al contrario, las voces se destacan más distintamente y la vista de los instrumentistas no distrae la atención de su verdadero punto, que es la escena”¹⁸. Reproducimos el artículo publicado en *La Correspondencia Musical*:

[Mannheim 5 de noviembre de 1883¹⁹]

“Llegó a nosotros una noticia que a mi especialmente me puso en conmoción. No se trataba de ningún desbordamiento del Rhin, ni de un cataclismo terrestre, sino sencillamente de que al otro día, domingo por más señas, daban en Mannheim la ópera de Wagner *Los Maestros Cantores de Nuremberg*.

–¿Y podríamos ir? –pregunté yo lleno de miedo de que no fuera posible.

–Ciertamente que podemos ir, –contestaron mis compañeros.

–¿Y se encontrarán billetes para el teatro?

–Ahora mismo vamos a telegrafiar a unos amigos que los proporcionarán, y tendrán además mucho gusto en que les hagamos una visita.

–¡Oh felicidad! Voy a oír una ópera de las más características de Wagner. Y ¿a qué hora marchamos? Será menester ir con tiempo para no perder el tren. Hay que informarse con exactitud.

–Cálmese usted, inflamable viajero músico. Duérmase tranquilo, que habrá billetes, llegaremos a tiempo y no se nos escapará ni una nota de esos famosos *Cantores*. Empecemos por cenar, despedámonos de estos señores, y a la cama, para que los sentidos se despejen y descansen y se pongan en disposición de oír la ópera del gran profeta de la música del porvenir.

Al día siguiente a las once de la mañana, salimos para Mannheim, sin que ocurriera nada de particular en el viaje. Pasamos por Worms, que estaba toda engalanada con banderas en las ventanas y en los tejados de las casas con motivo del centenario o de no sé que fiestas de Lutero. El tren no se detuvo más que un momento, y yo no sentí curiosidad por ver lo que pasaba dentro de la villa. No soy luterano ni tengo de calvinista más que la falta de pelo.

Llegamos a Mannheim a la una y media, o, mejor dicho, a Ludwigshafen, que es una villa de comercio unida a Mannheim por un gran puente sobre el Rhin, y con un muelle lleno de vida y de animación. Un coche nos aguardaba con amigos de Sarasate que respondían al llamamiento telegráfico, y supimos enseguida que había *Maestros Cantores* y billetes para el teatro, y la mesa dispuesta para comer. Excelente y amabilísima familia, o familias, pues son dos de las más ricas y principales de Mannheim las que nos esperaban, y que nos han hecho brevísimas las horas pasadas en esta ciudad.

No hubo tiempo más que de comer y tomar café, porque la ópera empezaba a las cinco en punto, y no queríamos perder una nota. Así es que antes de la hora llegamos al teatro, y aun pudimos detenernos un momento para ver en una plaza cercana las estatuas de Schiller, del actor Ihland, y de Dalberg, intendente del teatro de la villa a principios de siglo. Las principales piezas dramáticas de Schiller se

¹⁸ 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, pp. 61-2.

¹⁹ En el libro de Vázquez figura fecha de 5 de diciembre, pero es una errata.

estrenaron aquí bajo su dirección, y esto explica las estatuas de la plaza. El teatro es de los buenos de Alemania, está muy bien decorado, y no digo más porque va a empezar la ópera. Soy todo oídos. La obertura comienza grandiosamente con un movimiento *maestoso*, que luego forma la introducción del último cuadro y sirve de final a la ópera. Buena orquesta y buen director. Tocan con gran soltura, y todos los detalles resaltan distintamente. Se levanta el telón, y estamos en Nuremberg y en el siglo XVI. Se oye un coro religioso acompañado por el órgano, comienza la acción. No te contaré el asunto de la ópera, porque sobre ser empresa ardua no estaría aquí en su lugar. El primer acto dura una hora larga: quince minutos de intermedio. Acto segundo: treinta minutos de intermedio, y queda el teatro casi vacío.

—¿Qué sucede? ¿No quiere la gente más función?

—Nada de eso. Es que aprovecha el intermedio para ir a cenar, y volverán enseguida para oír el tercer acto.

Y así sucedió, y todo el mundo estaba en su puesto cuando se levantó el telón y apareció Hans Sachs sentado y pensativo. El acto tercero duró no sé cuanto, pero lo cierto es que se acabó la función a las diez y quince minutos. Tres actos nada más.

Y ahora yo quisiera decirte algo, y no sé por donde empezar. Apuntaré lo que se me ocurra, como quien mete la mano en un bolsillo muy lleno de cosas y saca lo primero con que tropiezan los dedos. Así puede ser que desembuche todo lo que tengo en mi cabeza de *Maestros Cantores* y de Wagner. Y empiezo diciendo que pasé sin sentir las cinco horas y pico de espectáculo, y esto sin comprender el idioma en que se cantaba y sabiendo muy poco del asunto de la ópera. Wagner es un hombre extraordinario, y en su música hay algo de grande y trascendental para el arte. Esto explica el interés con que se le escucha. Desde luego he comprendido que para oír sus óperas es menester venir a Alemania, no porque su música no se pueda ejecutar en otras partes, sino porque aquí le rodea una atmósfera amiga, aquí se le oye con simpatía, sin impaciencia, con el convencimiento de lo que ya se conoce de memoria, con el amor de lo que pertenece al país, sin lucha de partidarios enardecidos y detractores intransigentes, y habiéndose pasado el período de poner en tela de juicio su talento de compositor, con el pleno goce de lo que ya es patrimonio de todos los que aman la música, y, en una palabra, con el carácter alemán tan favorable a todo lo que necesita reflexión y calma.

Wagner ha inventado, en cierto modo, un nuevo sistema para hacer el drama musical; así es que hay que considerarlo aparte y sin entrar en comparaciones con lo que ya existía antes en materia de óperas. Cuestión es esta muy complicada, y que requiere suma de datos y autoridad de que yo carezco para fundar sólidamente un parecer. Tampoco basta oír una ópera, y ésta una sola vez; pues aunque ya conozco otras de Wagner, como son *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*, me parece que en ninguna de éstas está tan bien definida la personalidad del autor, ni tan manifiesta su tendencia como en *Los Maestros Cantores*.

Desde luego asombra la fuerza intelectual de Wagner, muy superior a la imaginativa y de sentimiento; por lo cual busca deliberadamente su apoyo en aquélla, y todo en él es producto del cálculo y la reflexión. Su pluma nunca corre al impulso de inspiración espontánea; sabe dónde quiere ir a parar y prepara lentamente los efectos casi siempre por igual camino. Insiste en un mismo dibujo rítmico o en un fragmento melódico, y tanto insiste, que acaba por hacer huella; el oyente le sigue como fascinado, y al llegar al punto culminante el efecto es seguro.

En *Los Maestros Cantores* se empieza a oír desde la obertura un motivo melódico, o mejor dicho, una pequeña frase que pertenece al canto con que Walter gana el premio en el certamen que al final de la ópera se celebra delante de los *Maestros Cantores*. Esta frase aparece continuamente entre los dibujos de la orquesta en tan varias formas, que a veces sólo una observación atenta la hará

conocer; la melodía entera se hace oír en diferentes casos, pero nunca en su completa extensión hasta el fin de la ópera. Esta melodía es la clave de todo el edificio. Al final del primer cuadro del tercer acto interviene en las combinaciones de una pieza concertante, cuya belleza es indescriptible y de una potencia de efecto a que rara vez se llega en el teatro. Y yo digo: pues si Wagner sabe hacer esto: ¿por qué no lo hace con más frecuencia? En el primer acto de *Lohengrin* hay otra grandiosa pieza de este género; un sexteto de *Tannhäuser* es buena prueba de lo mismo, y algunas otras se podrían citar, pero muy pocas. Además, yo me pregunto: ¿por qué renunciar voluntaria y sistemáticamente a los efectos de las voces concertadas en dúos, tercetos, etc.? Si la contestación es que esto se opone a la verdad, porque dos o más personas no hablan nunca a un tiempo, juzgo el argumento pueril; pues en el teatro la verdad es convencional, y la misma razón habría para condenar las piezas de coros, en que una masa de gente dice las mismas palabras con las mismas inflexiones y a un mismo tiempo, cosa que nunca sucede en la vida ordinaria, así como que nadie hable de sus asuntos o de sus pasiones cantando, ni se muera a compás con acompañamiento de orquesta. Todo es pura convención.

Con el desmesurado afán de verdad dramática se llega a lo que acontecía con cierto actor, que para hacer el papel del Moro de Venecia se pintaba todo el cuerpo de negro.

La música tiene por privilegio y por naturaleza la facultad de expresar diversos sentimientos simultáneamente y hacerlos distinguir por la diferencia del ritmo, siendo la tonalidad el lazo de unión entre unos y otros. Su lenguaje, lo mismo que el hablado, tiene frases, períodos y discurso, y cuando las dos lenguas se unen convenientemente se identifican; pero siempre plegándose la palabra, como más libre de ritmo, a la frase musical, de donde resulta el canto, ya lírico o dramático, con expresión particularizada; verdad convencional, como todas las artísticas, aunque absoluta por las leyes estéticas que la presiden.

En la fusión de la música con la palabra predomina esencialmente la primera, pues siempre es su fin expresar el sentido de la palabra, quedando la música en primer término y responsable de la exactitud de la expresión, avasallando a la otra de tal modo que es posible prescindir de la letra y ejecutar la música como si fuera puramente sinfónica; tal y tan considerable es la parte que corresponde al arte de los sonidos en esta combinación. De aquí que cuando tienda a aumentar el predominio de la palabra será en menoscabo de la importancia de la música y cercenando sus medios de acción. Entre los más principales se cuenta la facultad de pintar diversos sentimientos simultáneamente, como ya dije más arriba; y renunciando a esta facultad, so pretexto de que se opone a la verdad dramática, tal como entiende la escuela realista, se priva gratuitamente el compositor de aquello que constituye la mayor fuerza del drama cantado. De las piezas de conjunto. ¿Y cómo se puede negar que la música es capaz de poner de manifiesto a la vez el estado del ánimo de diversos personajes, por vario que éste sea? Innumerables ejemplos podrían citarse, y elegiré algunos al caso. En las primeras escenas de *Don Juan*, de Mozart, hay un pequeño terceto, en el cual la agonía del Comendador, mortalmente herido, la calma del asesino y el terror del criado se dibujan con tal claridad que el espectador se da cuenta de estos diversos sentimientos expresados simultáneamente, sin que le cueste trabajo analizarlos. El trío final de *Roberto el Diablo*, en el que cada uno de los personajes habla movido por un sentimiento diferente; el de *Guillermo Tell*, en el que los sollozos del hijo, al saber la muerte de su padre, se oyen al mismo tiempo que el sombrío aparte de los que sólo piensan en salvar la patria; el cuarteto de *Rigoletto*, tan conocido y que tan al vivo retrata la situación del ánimo de cada uno de los cuatro personajes, y tantos

otros que sería prolijo citar, prueban el privilegio del lenguaje de la música para expresar simultáneamente diversos sentimientos.

Wagner se ha propuesto combatir ciertas formas convencionales que en la ópera italiana se arraigaron a principios del siglo, y en este terreno merece el aplauso de todos los que aman el arte. Nada más contrario a la verdad del drama que esas piezas cortadas por patrón invariable; esa *cavaleta* que ha de existir sin remedio, pegue o no pegue, y ser repetida nota por nota, lo cual da pretexto a las variaciones churriguerescas que introducen los cantantes metidos a corregir al autor; las piezas a solo traídas por los cabellos para que se luzca cada una de las partes principales; las vocalizaciones fuera de propósito, esas cadencias obligadas, sirviendo de coda a todas las piezas; los rellenos vulgares para dar lugar a que el cantante se repose, dé un paseíto y llegue fresco a cantar en la embocadura (aunque deba dirigir sus palabras a los que están en el fondo del teatro); los coros en semicírculo o en fila, moviendo automáticamente los brazos a un mismo tiempo, indiferentes a lo que pasa en la escena y sin importarles que quemen viva a la *prima donna* o den tormento al tenor; todas estas y muchas cosas más merecían un correctivo, y Wagner lo ha aplicado vigorosamente y con resultado. En *Los Maestros Cantores* observé la buena disposición de las figuras en la escena, y en especial la de las masas corales, tomando parte en los accidentes de la acción de una manera natural, constituyendo la suma de pormenores un conjunto perfecto.

Ahora, si Wagner ha exagerado o no el procedimiento en su manera de tratar el drama musical, es cuestión demasiado profunda para abordarla ligeramente en una carta. Lo que sí es indudable que ha cultivado el arte en región elevadísima y con las miras de un ideal que hallará su cumplimento algún día; su manera de manejar y disponer la orquesta es el rasgo más saliente de su fisonomía de compositor. Siempre interesante, siempre variado, presentando continuamente nuevas combinaciones de timbres; se camina de sorpresa en sorpresa, y asombra tanta fecundidad de recursos. Puede decirse que la acción dramática se desarrolla más bien en la orquesta, pues muy a menudo la parte cantante está en segundo término. Esto último, en mi opinión, es una grave falta. La voz humana es el primero y más expresivo de los instrumentos, y a ella deben confiarse en el drama la pintura de afectos y situaciones, que la orquesta debe aclarar y completar con los medios de que dispone, semejantes a lo que son los colores para el pintor.

Pretender lo contrario es trocar los papeles, cayendo en un lamentable error, funesto para el verdadero progreso del drama musical. ¡Cuánto se podría discurrir sobre eso! Pero es preciso dar fin a mis observaciones. Si algo queda en el tintero, irá otro día. Por hoy basta de música”²⁰.

El 15 de agosto *La Ilustración Española y Americana* publica un grabado con el retrato de Franz Liszt²¹, fallecido el 31 de julio en Bayreuth durante la celebración del festival en el que se presenta por primera vez *Tristán e Isolda* y al que acude Liszt con motivo de la boda de su nieta Daniela Bülow. El artículo biográfico que acompaña al grabado, aporta datos recogidos en otro lugar de esta tesis y destaca su parentesco con

²⁰ Vázquez, M.: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *La Correspondencia Musical*, VI, 289, 15-VII-1886, pp. 2-3; “*Carta Cuarta*”. *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*. Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1884, pp. 69-80.

²¹ “*Franz Liszt*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 85.

Wagner y la labor de divulgación de su obra, citando el estreno de *Lohengrin* en Weimar en 1850²².

El 2 de octubre el Teatro Real abre la temporada de ópera en con el estreno de *Guglielmo Tell* de Rossini y, con tal motivo, Esperanza y Sola escribe una revista musical en la que cita *Un recuerdo de Rossini*²³, artículo de Wagner escrito en 1868 y aparecido en forma de carta en la *Gaceta de Ausburgo*, como se indica en otro lugar de esta tesis; dice Esperanza y Sola:

“No hay artista, sin embargo, por inmenso que sea su valer, cual era el de Rossini, que no haya tenido sus contradictores, y quienes pongan tachas a sus obras, por grande y universal que haya sido el aplauso con que se las haya acogido; y el gran maestro no había de ser excepción de esta flaqueza de la mísera humanidad. Así no ha de extrañarse que en los momentos de mayor entusiasmo, la noche que se estrenó el Guillermo, y cuando su autor salía a la terraza de su casa, en el boulevard Poissonière, a recibir la ovación que le tributaba la orquesta del teatro de la Ópera, acaudillada por su respetable director Habeneck, y el público todo que había asistido a la representación, cuente un biógrafo de Rossini, que Paër y Berton (que llamaba a aquel *Il signor Vacarmini*), presenciando de lejos la escena, con impasibilidad aparente, a la puerta de un café, se lamentasen a dúo de que el arte por aquellos caminos que tomaba se perdía sin remedio. No ha de chocar el que más tarde Berlioz, en una de las acerbas críticas que escribía en las columnas del *Journal des Debats*, estampase, a propósito de una de las mejores óperas rossinianas, estas palabras: «Si hubiera estado en mi mano poner un barril de pólvora en la sala Louvois, y hacerlo saltar durante la representación de la *Gazza* o del *Otello*, con todo lo que dentro de ella había, seguramente que lo hubiera hecho». Y por último, tampoco ha de coger de susto a mis lectores el saber que Wagner no ha hecho excepción del anatema general que lanzó en sus escritos sobre todos los compositores lírico-dramáticos, a favor del aplaudido autor del *Guillermo*. Existe una famosa carta suya, publicada en la *Gaceta de Ausburgo*, en la que, después de contar una visita que había hecho a Rossini, y de referir que éste, bajando los ojos y con aire compungido y humilde le había confesado que «tenía facilidad para escribir, y quizás hubiera llegado a hacer alguna cosa», sin caer en la cuenta de toda la finísima ironía que encerraban tales palabras, dichas, sobre todo, a Wagner, éste acusa a aquél de «haber sido el hombre de su tiempo, es decir, de una época de verdadera decadencia para el arte, y en la que el estado de cosas influyó en él de un modo fatal, dañando terriblemente el desarrollo de sus facultades»; y corroborando lo dicho de Rossini, que cándidamente tomó en serio, añadiera: «Este pobre diablo tenía, sin embargo, facilidad, y supo ingeniarse a diestro y a siniestro para buscar y encontrar el modo de vivir materialmente».

E pur si muove, podremos decir nosotros, puesto que, y a pesar de la censuras más o menos acerbas de los Paër, los Berton, los Berlioz y los Wagner, Rossini será siempre un coloso en el arte, y su *Guillermo Tell* una obra grandiosa y

²² “Franz Liszt”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, 15-VIII-1886, p. 83.

²³ *Eine Erinnerung an Rossini*, en GSD vol. 8, p. 278.

admirable, de la cual, en un momento de entusiasmo decía Donizetti: «El primero y el tercer acto los ha hecho Rossini; el segundo, Dios»²⁴.

El 25 de noviembre *La Correspondencia Musical* publica la primera entrega de “La música noruega”²⁵, artículo de Camille Benoit que destaca la influencia de Wagner en Johan Severin Svendsen. Benoit conoce a Svendsen en la época de su segundo viaje a París durante el invierno de 1869, donde –dice Benoit– “la casualidad hizo que fuéramos vecinos en el barrio Latino”:

“En toda su vida [no] había sentido tanto frío aquel septentrional. [...]

Ocupado de la lumbre pasó aquel noruego casi todo el invierno sin que surgiera para nada el compositor.

¡Cuántos recuerdos interesantes y amenos animaron entonces aquellas largas conversaciones!

Allí se recordaron los años de estudio trascurrido en Leipzig, las sorpresas del profesor Reinecke ante el *Otello* de aquel alumno más aventajado que sus maestros, las discusiones sobre Wagner, entonces poco profeta en su ciudad natal, sobre todo, en el Conservatorio, esa ciudadela de las tradiciones clásicas. [...]

Lo cierto es que durante sus dos largas estancias en París, Svendsen no llegó a escribir nada importante, reduciéndose todo su trabajo a algunos fragmentos de canto, hartos vulgares, y a varios arreglos.

Mas durante aquel sueño de sus dominadoras facultades su memoria permanecía despierta.

¡Con qué lucidez, con cuanta intensidad recordaba su vida!

Evocaba con frecuencia la ópera de 1870 en Leipzig. Wagner hallábase a la sazón en todo su apogeo; los *Maestros cantores* agitaban el campamento de los Beckmesser, conquistando partidarios a su autor; el maestro de fuga Hamptman se pasaba al enemigo y, nuevo Hans Sachs, declaraba su admiración por una obra en que el contrapunto, tratado de mano maestra, ocupaba un puesto tan importante y desempeñaba tan maravilloso papel.

De todas las partituras de Wagner, aquella era la que mejor respondía al carácter musical de Svendsen sobre el que ejerció notoria influencia.

Además, por mediación de Liszt, Svendsen trabó amistad con el maestro, llegando a residir en Bayreuth y siendo uno de los íntimos del gran compositor.

¡Qué inagotable tema de conversación fue la permanencia de Svendsen en Bayreuth!

Abundaban detalles familiares, apareciendo el maestro en toda su bondad.

Hablábamos de los pasos, de las visitas a la posada de Angermann, donde Wagner encontraba la mejor cerveza del país y de otras mil cosas referentes a la vida íntima de Bayreuth”²⁶.

²⁴ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 38, 15-X-1886, p. 218.

²⁵ Benoit, C.: “La música noruega. Juan Svendsen y Eduardo Grieg”. *La Correspondencia Musical*, VI, 25-XI-1886, p. 1-2.

²⁶ Benoit, C.: “La música noruega. Juan Svendsen y Eduardo Grieg”. *La Correspondencia Musical*, VI, 25-XI-1886, p. 2.

El 30 de noviembre Benito Más y Prat publica el artículo “Instrumentos músicos andaluces”, en el que cita al Padre Rojas²⁷, autor que en el segundo capítulo de su *Crotología o Ciencia de las Castañuelas* (libro II) preconiza la disolución de las tres unidades moratinianas. En este sentido –dice Más y Prat– “el Padre Rojas presintió a Echegaray y a Wagner; y si afirmamos que vio la punta de la oreja de Herbert-Spencer, no iremos muy desencaminados”²⁸.

El 23 de diciembre *La Correspondencia Musical* publica el artículo dedicado por Peña y Goñi a Mila Kupfer-Berger dentro de la serie “Los Artistas del Real”²⁹, soprano que –como se indica en otro lugar de esta tesis– debuta en el Teatro Real de Madrid el 8 de noviembre de 1885 consiguiendo un enorme éxito en *Lohengrin*, hasta el punto de que el crítico la considera “verdadera creadora del papel de Elsa en el Teatro Real”. Dice Peña y Goñi:

“Entre los nombres de las sopranos que aparecieron en el cartel de la temporada próxima pasada, figuraba el siguiente: Mila Kupfer Berger.

¡Mila Kupfer Berger! Nadie conocía eso, nadie había oído jamás tan extraño nombre y apellidos tan enrevesados. Los abonados se quedaron atónitos, los aficionados creyeron que aquella artista sería una de tantas, entre la numerosa pléyade que ostenta todos los años el cartel políglota del regio coliseo; y la cosa no pasó de ahí.

Los períodos que, en los tiempos famosos de Rovira, se encargaban de dar a conocer al público los méritos y servicios de toda la compañía, desde la de Reszke hasta el tenor Miersvinsky (no respondo de la ortografía), nada dijeron de Mila Kupfer Berger. Se sabía que era alemana y nada más. Al poco tiempo debutó en el *Lohengrin* y resultó sencillamente una gran artista, la verdadera creadora del papel de Elsa en el Teatro Real. ¡Se acabó Mila Kupfer Berger! Desde aquel instante, el nombre, el apellido conyugal y el apellido paterno quedaron reducidos a su más mínima expresión: se convirtieron en la Kufer.

Así la llaman todos, para huir del choque de las dos consonantes seguidas.

La aparición de Elsa en el *Lohengrin* es de una poesía conmovedora. A las preguntas del rey, la acusada contesta por señas dos veces, rompiendo su silencio con una tierna y dolorosa exclamación: *Fratello mio!* que es todo un poema conmemorativo.

Hubo en la actitud y en los ademanes de la Kupfer tanta continencia, tanta tristeza, tal verdad, que el público se interesó por la artista antes de que la cantante emitiese una nota. La situación se presta a ello, pero la Kupfer destacó toda la importancia de aquella hermosa entrada en escena, de un modo admirable.

²⁷ Diego de Roxas y Monte, teórico español instrumentista en la catedral de Córdoba y autor de *Promptuario Armonico...* (1760).

²⁸ Más y Prat, B.: “Instrumentos músicos andaluces”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 44, 30-XI-1886, p. 310.

²⁹ Peña y Goñi, A.: “Los artistas del Real. La Kupfer”. *La Correspondencia Musical*, VI, 303, 23-XII-1886, pp. 1-2.

La ópera de Wagner fue para la cantante un triunfo completo. Al *Lohengrin* siguió *Aida*. Los romanceros la esperaban ahí.

En el *Lohengrin* no hay cavatinas, no hay adornos, no hay cromos, ni oleografías. Y en el Teatro Real hay muchos, muchísimos aficionados que cambian un par de perdices por un terrón de azúcar; cuestión de gustos y de estómago.

No faltaban tampoco diletantes de chupa y peluquín, que viven y morirán en el año 30 (¡buen provecho!) y a quienes el éxito triunfal del *Lohengrin* cantado por Stagno y la Kupfer, había molestado en extremo.

No habían hallado en la Kupfer la cantante de concierto, que es el bello ideal de nuestros flamantes Stendhals, y deseaban juzgarla en una ópera italiana del gran repertorio, como ha llamado un periódico a la *Lucrezia*, la *Ana Bolena* y *Los Puritanos*.

Los romanceros no entran en la *Aida*, es claro; pero como a falta de pan, buenas son tortas, se resignaron con la obra maestra de Verdi, donde creyeron que la Kupfer caería de plano.

¡Horrible decepción! Aplaudida extraordinariamente en el primer acto, obtuvo en el segundo una ovación inmensa al emitir, con valentía y entonación que electrizaron al público, un *do agudo*, a la terminación de la primera parte de la gran escena de conjunto del segundo cuadro. Este trozo del concertante, tuvo que ser repetido, lo cual no había sucedido hasta entonces, desde el estreno de la ópera de Verdi. Llegó el acto tercero y lo mismo la romanza que el dúo con el tenor, fueron otros tantos triunfos para la Kupfer. En suma, una victoria más brillante aún que la del *Lohengrin*. Los romanceros quedaron anonadados. [...]

Voy a ver si puedo dar idea de ella en muy pocas palabras. La Kupfer es, ante todo y sobre todo, una artista bien educada. Entendámonos sobre esto. No se trata de la educación social, se trata de la educación que voy a llamar teatral, para que se comprenda mejor y no haya quisquillas.

Procede de Alemania, ha nacido para el arte en Alemania, se ha criado allí, y al pasarse con armas y bagajes a la ópera italiana, después de brillante carrera en su país, ha conservado los buenos principios artísticos de su patria y sigue cultivándolos en el extranjero.

Todo ello se contiene en una sola palabra: respeto. En Alemania, y yo creo que en todas partes, menos en Madrid (hablo, por supuesto de teatros de importancia) hay eso que se llama principio de autoridad: uno que manda y otros que obedecen.

En Madrid es al revés: mandan todos y no obedece nadie. El Teatro Real, por este concepto, es una olla de grillos. Allí los soldados son generales y los generales se convierten en rancheros. ¡Una delicia!

La Kupfer es una de las poquísimas excepciones de esta regla general. La han enseñado en Alemania: 1º A respetar al autor de la ópera. 2º A respetar al empresario. 3º A cumplir con su deber. Y hasta ahora no ha salido de ahí. Digo hasta ahora; mañana ¿quién sabe si le sucederá lo que a los melocotones de *Le demi-monde*? Lo contrario sería milagroso.

El respeto al autor lleva a la Kupfer a no alterar jamás el texto de la ópera. Sabe que es intérprete y no compositora y huye de la menor *apuntatura*, aun a riesgo de tropezar con dificultades insuperables; testigo el dúo de tiple y bajo de *Los Hugonotes* en el cual hizo abrir un corte cerrado por casi todas las cantantes que la han precedido en el Teatro Real. [...]

Tal es la Kupfer; tales son los efectos de la educación que ha recibido en Alemania. No conoce, como he dicho antes, más que el cumplimiento de sus deber. Para ella no existen esos ridículos puntillos de amor propio, esas soberbias, ese cortejo absurdo de dificultades que son patrimonio fatal de los artistas endiosados. Y si llega a ser exigente en lo que ella pide a la empresa, se sabe al menos que hay reciprocidad entre lo que pide y lo que debe dar. [...]

Su voz y su talento de artista son como su figura; se prestan admirablemente al acento dramático y se imponen al respeto y a la admiración. Los juegos vocales no entran en su naturaleza, que necesita ante todo el sentimiento o la pasión. En este terreno es una de las artistas más simpáticas y más completas de cuantas han pisado el Teatro Real. El público la admira mucho y la aplaude con entusiasmo unánime. Dejando aparte a la Theodorini, quien cante después de la Kupfer *Aida*, *Lohengrin*, *Mefistófeles* y la *Gioconda*, tendrá que hacer mucho para acercarse y muchísimo para igualarla, ya que superarla será, por ahora, imposible”³⁰.

1887.

El 3 de febrero *La Correspondencia Musical* publica “Cómo crean los compositores”, artículo de E. H. sobre los medios en que se desarrolla la acción creativa de Schiller, Spor, Chopin, Rossini, Meyerbeer, Auber, Halevy, Spontni, Donizetti y Bellini. Meyerbeer –dice E. H. – “pianista notable, solía permanecer en el piano, sin cuyo auxilio le hubiese sido imposible componer, probando, tanteando y corrigiendo hasta encontrar la melodía buscada para anotarla después. –No hay cosa más penosa ni antipática para mí, que el modo con que remienda Meyerbeer sus óperas, dice Ricardo Wagner. A pesar de esto han salido obras de mucho efecto de su pluma, aun cuando con alguna razón se le puede acusar de la tendencia de buscarlo”³¹. Después E. H. indica que Bellini “sólo sabía componer sus dulces melodías encontrándose en hermosas habitaciones, adornadas de cuadros y estatuas, y llenas de flores fragantes. Se sabe la afinidad que con Bellini tenía en este sentido Ricardo Wagner, por más que sea su polo opuesto, pues también le gustaban habitaciones espléndidas”³².

El 10 de febrero *La Correspondencia Musical* reproduce “Microbios Musicales. El wagnerismo”³³, escrito de Antonio Peña y Goñi fechado en Biarritz el 23 de agosto de 1884 y publicado anteriormente en la *Enciclopedia Musical*³⁴; el artículo se comenta en otro lugar de esta tesis. El 17 del mismo mes, la misma revista reproduce “Wagner y la *Novena Sinfonía* de Beethoven”³⁵, artículo de Jorge Vinet publicado anteriormente en la *Crónica de la Música* bajo el título de “La *Novena Sinfonía* de Beethoven. El

³⁰ Peña y Goñi, A.: “Los artistas del Real. La Kupfer”. *La Correspondencia Musical*, VI, 303, 23-XII-1886, pp. 1-2.

³¹ E. H.: “Cómo crean los compositores”. *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, p. 3.

³² E. H.: “Cómo crean los compositores”. *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, p. 3.

³³ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *La Correspondencia Musical*, VII, 310, 10-II-1887, pp. 1-3.

³⁴ Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

³⁵ “Variedades. Wagner y la *Novena Sinfonía* de Beethoven”. *La Correspondencia Musical*, VII, 311, 17-II-1887, pp. 4-5.

atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”³⁶, escrito a raíz de la primera interpretación de la sinfonía beethoveniana en Madrid a cargo de la Sociedad de Conciertos dirigida por Mariano Vázquez³⁷; el artículo también se comenta en otro lugar de esta tesis.

El 3 de marzo *La Correspondencia Musical* publica “Un estreno de ópera”, escrito de E. H. sobre la primera representación de *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo* (WWV 39)³⁸, gran ópera cómica en dos actos estrenada el martes de Pascua 29 de marzo de 1836 en el teatro de “Carro de Tespis” de Magdeburgo, cuyo director y empresario –Heinrich Bethmann– se halla al borde de la bancarrota. En Pascua –dice Wagner– “le estaban prohibidas al Teatro representaciones de piezas cómicas o frívolas”³⁹ y, por esta razón, la policía rechaza el título de *Das Liebesverbot* (*La prohibición de amar*) que es sustituido por el de *Die Novize von Palermo* (*La novicia de Palermo*). “Por fortuna –dice Wagner– el magistrado competente con el que tuve que tratar del asunto no había llegado a conocer directamente el poema, y, como le aseguré que estaba adaptado a partir de una muy seria pieza de Shakespeare⁴⁰, se contentó con el cambio del título, que en toda circunstancia resultaba provocativo, en cuyo lugar el de *La novicia de Palermo* no pareció tener nada de peligroso, y respecto a cuya incorrección no surgieron otros escrúpulos”⁴¹. *Die Novize von Palermo* se representa únicamente dos noches, la primera a beneficio del empresario y la segunda en una función a beneficio de Wagner que, suspendida, es relatada por el compositor en los siguientes términos: “Si hasta el momento del inicio de la obertura se habían congregado en la sala algunas personas, eso no puedo apreciarlo con exactitud: más o menos un cuarto de hora antes del comienzo previsto, en las butacas de preferencia de la platea vi sólo a la señora Gottschalk con su esposo y, de manera muy chocante, a un judío polaco con toda su indumentaria. A pesar de esto aún esperaba que aumentara el público, cuando de improviso tuvieron lugar entre bastidores las más inauditas escenas. Esto es, el marido de mi *prima donna* (la intérprete de *Isabela*), el señor Pollert, dio un

³⁶ Vinent, Jorge: “La *Novena Sinfonía* de Beethoven. El atrevimiento de Wagner y una carta de Gounod”. *Crónica de la Música*, V, 177, 8-II-1882, pp. 1-3.

³⁷ Mecachis: “Maestros compositores. Vázquez”. *La Caricatura*, IV, 106, 31-III-1887, p. 6.

³⁸ 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, pp. 398-9.

³⁹ 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. 117.

⁴⁰ *Medida por Medida*.

⁴¹ Wagner, op. cit, p. 117.

golpe al segundo tenor, Sreiber, un joven muy guapo, el cantante de mi *Claudio*, contra quien el ofendido esposo guardaba hacía ya largo tiempo un oculto rencor alimentado por los celos. Parece que el marido de la cantante, que se había cerciorado conmigo junto al telón de boca de la situación del público, consideró llegada la hora, largamente deseada, de tomar cumplida venganza del amante de su mujer sin producir daño a la empresa del Teatro. *Claudio* fue agredido y golpeado por él de tal manera, que el desdichado tuvo que escapar al camerino con el rostro ensangrentado. *Isabella* fue avisada de ello, llena de desesperación corrió al encuentro de su furioso esposo, y recibió de éste tales empeñones, que sufrió un ataque de nervios. Pronto la confusión entre el personal no conoció límites: se tomó partido a favor y en contra y faltó poco para que se llegara a una pelea general, pues parece que esta tarde infortunada fue considerada por todos apropiada para ajustar al fin las cuentas por supuestas ofensas recíprocas. Así se hizo evidente que, bajo la «prohibición de amar» del señor Pollert, la pareja agredida no estaba en condiciones de actuar. El director de escena fue enviado delante del telón de boca, para anunciar a la curiosa, distinguida y pequeña sociedad que se encontraba en la sala que, a causa de «contratiempos sobrevenidos», no podía tener lugar la representación de la ópera”⁴². Reproducimos el artículo publicado en *La Correspondencia Musical*:

“Hacía ya más de seis semanas que el personal del teatro Municipal de Magdeburgo se veía mortificado por el estudio de una ópera⁴³, primicias del director de orquesta del mismo teatro, y todavía se quejaba el joven compositor de que los solistas no estaban seguros, los coros flojos y la orquesta deficiente, y por lo tanto, la primera representación debía aplazarse aún algunos días.

Esto sucedió en el año de 1836.

El empresario del carro de Tespis de Magdeburgo, Sr. Bethmann, cuya situación pecuniaria no era precisamente de las más florecientes, se daba a todos los diablos con tantos aplazamientos. El día de pago, ese *Dies irae* de todos los empresarios, se aproximaba y el temor de no poder pagar a sus artistas pesaba como una montaña sobre su conciencia. Bethmann lo esperaba todo de la primera obra de un genial maestro de capilla; ¡esa ópera debía volver a poner a flote su teatro, próximo a hundirse! Y sus esperanzas tenían su razón de ser; pues toda la ciudad hablaba ya desde algunas semanas de los espléndidos preparativos que se hacían en decoraciones y trajes; los numerosos amigos del joven maestro no habían dejado de circular las más lisonjeras recomendaciones y como consecuencia de esto el público se había apresurado a asegurarse buenas localidades.

Si el personal artístico de la empresa de Bethmann hubiese sido menos apto de lo que era, habría habido motivo para los repetidos aplazamientos de la primera

⁴² Wagner, R.: *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989, p. 117-8.

⁴³ Wagner indica que para todos los ensayos “tuvimos sólo dos días”. Wagner, op. cit, p. 112.

representación; pero este teatro disponía en aquella época de un conjunto de artistas como hoy sólo se les encuentra en los teatros de primer orden. Y para hacerles justicia es necesario manifestar que la culpa de la tardanza era única y exclusivamente del joven compositor.

Había exigido de los cantantes notas que no existían en su garganta, y los instrumentistas encontraban pasajes que transportar, cambiar y cortar y los ensayos se demoraban y dificultaban.

Los ensayos de *solos* y coros se verificaban en los salones del piso bajo del teatro situado en la calle Ancha, y resultaba de esto que el público conocía ya de antemano ciertos detalles de la ópera.

El empresario Bethmann estaba parado en la puerta del teatro observando la nube amenazadora e implorando a la Providencia que le enviase un buen chubasco, como único medio de obligar a los antiartísticos magdeburgueses a asistir al teatro. Acababa de terminar un ensayo de tres horas. Los pobres artistas y músicos salían del teatro dando suspiros de satisfacción; tras de ellos venía el compositor dando el brazo a su novia, la primera actriz trágica Planer.

Apenas aperció Bethmann a su maestro de capilla, cuando le pregunta:

–Y ¿qué tal? ¿La pondremos en escena? ¿Podré hacer imprimir los carteles?

–Así lo espero, –replicó sonriendo el maestro, cuya levita desgarrada en la manga derecha, documentaba la vivacidad con que había manejado la batuta.

–¿Nada más que esperanza? –preguntó Bethmann atemorizado. –Los *solos* ya van bien, y en cuanto a los coros y la orquesta espero que con el ensayo de esta noche marcharán perfectamente.

–¿Ensayo de noche? –exclamó el empresario. –Hombre ¿Qué piensa usted? ¿Se imagina usted que esta gente a quienes debo ya tres quincenas de sueldo se someterán a ensayos de noche? Los coristas tal vez, pero ¡los músicos! ¡Esos músicos! ¡esos rebeldes de nacimiento! ¡Ya verá usted, ninguno asistirá!

El maestro le contestó sonriendo: –¡No tenga usted cuidado, asistirán! Del coro y la orquesta no faltará uno solo. Les he prometido una cena con tal que hagan lo posible para que la ópera se represente pasado mañana. Y esto ha producido efecto.

–Dios lo quiera, –replicó Bethmann. –En el interés de usted mismo desearía que todo saliera bien, porque ya sabe usted que la primera representación de su ópera es para su beneficio.

–Eso no, –le replicó el maestro. –Usted necesita más que yo de esa entrada. Quédese usted con la primera representación; yo me contentaré con la segunda.

–¡Es usted muy generoso!

–¡Tal vez no tanto como usted se imagina! –exclamó sonriéndose el maestro.

–El gran éxito de la primera representación, del que no hay que dudar, hará que en la segunda tengamos la casa aún más llena.

–Dios lo quiera –replicó Bethmann, despidiéndose y dirigiéndose a la confitería del teatro.

–El joven compositor, mirando a su empresario con cara de compasión, se retiró enseguida.

Dos días después se veía en todas las esquinas el siguiente cartel:

LA NOVICIA DE PALERMO

*Gran ópera en 3 [sic] actos,
Música de Ricardo Wagner.*

El teatro estaba lleno, la curiosidad era muy grande y el más conmovido de todos, sin duda, el autor.

Es preciso haber pasado por el tormento de la primera representación de una obra compuesta por uno mismo para poder pintar las sensaciones que agitan al poeta o compositor. Aun cuando existen autores que manifiestan una calma estoica en tales momentos, se puede apostar diez contra uno que esa calma es fingida y de pura apariencia. Adentro todo bulle, los latidos del corazón se interrumpen, el pulso aumenta de sesenta a ciento veinte pulsaciones. Esta excitación sube gradualmente al levantarse el telón y en las primeras escenas.

La tos de un aprendiz zapatero en el paraíso produce fiebre al autor, y los estornudos de una señora anciana en la platea le hace desesperar.

El maquinista observa tal vez el terror del poeta que corre de un lado para otro tras los bastidores y juzga a propósito dirigirle algunas frases tranquilizadoras. Sonriéndose le dice:

—Pero qué más quiere usted, señor doctor (todo autor dramático es doctor). El público se ríe desafortunadamente.

Y tal vez la obra que se representa es una tragedia.

Si el primer acto agrada, si al caer el telón se oyen aplausos o tal vez llamadas del autor a la escena, no quiere decir esto que el triunfo de la obra sea un hecho. Los aplausos tienen que aumentar gradualmente en los actos siguientes para alcanzar el punto culminante en el último. ¡Por cuántos tormentos tienen que pasar el pobre autor o músico! Tormentos, que comparados a las pruebas del fuego y del agua de su alteza el príncipe Tamino, son juguetes de niño. ¡Los antojos de la casualidad son tan varios!

¿No puede acaso, apagarse el gas en el último acto, produciendo las tinieblas del Egipto en el teatro? ¿No puede sobrevenir una gran tormenta, lanzando sus rayos sobre el templo de Talía, causando el terror entre los espectadores? ¿No puede una llama de gas prender fuego a una cortina mal colocada? ¿No puede suceder que uno de los artistas pierda por descuido su entrada en la escena de más efecto, o la primera actriz, descontenta de su papel y por vengarse se desmaye en medio de la pieza? (las actrices son muy susceptibles de desmayarse). ¿No puede suceder que en la escena más patética se le ocurra al gato del portero pasearse por las tablas o que el apuntador algo avinado dé cuenta seis hojas del manuscrito en lugar de una? ¡Y después los amigos, —esos buenos queridos amigos! Sus aplausos a desatiempo siempre demuestran la intención, y el público que respecto de un juicio no gusta de tutela, se enfada, está indignado por la conducta de los amigos del autor, —principia a sisear, a silbar. Estos sonidos llegan hasta la médula de los huesos del pobre autor y hace que le flaqueen las piernas.

En nuestros días, los autores tienen la precaución de disponer de alabarderos de réplica para los aplausos, y así el oficio sigue al menos cierto sistema.

No puede ser la intención del autor de este artículo sujetar a una crítica la primera obra de un compositor, que por sus obras posteriores ha llegado a adquirir una celebridad universal.

El auditorio, que había sentido con grandes esperanzas, las vio frustradas, con cada acto aumentó el descontento; esa música que con la mejor voluntad no alcanzaban a comprender, los trastornaba y los atontaba; en vano esperaban esas melodías comprensibles y lisonjeras que hasta entonces había llevado a salir de cada nueva ópera. Todo aquello que en la música de Wagner suena aún hoy de un modo extraño para una gran parte del público y que existía ya en la *Novicia de Palermo*, aun cuando no tan caracterizada como en sus óperas posteriores, fue rechazado con marcadas señales de desagrado. Con mucho empeño se consiguió repetir la ópera algunos días después con la sala casi vacía, lo cual no impidió al autor, por más que sus esperanzas no se habían cumplido, de dar la cena prometida a los coros y orquesta.

El público reprochó a Wagner demasiado lujo de instrumentación y falta de melodía. Parece también que la melódica *Norma*, que poco tiempo antes se había estrenado en Magdeburgo, había influido en el juicio de los legos respecto de la ópera de Wagner. Pero los inteligentes, aun cuando movían la cabeza respecto de ciertas excentricidades, no pudieron menos de confesar que ciertas chispas de genio, ciertas ideas que surcaba aquel caos de sonidos le habían sorprendido sobremanera y estos presagiaron al joven compositor de *La novicia de Palermo* un brillante porvenir.

Que esa profecía se ha verificado, nos lo demuestran *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*⁴⁴.

El 28 de abril *La Correspondencia Musical* publica “Lo que hay de nuevo. Principios musicales”⁴⁵, artículo que reseña una carta de Saint-Saëns a un periodista francés publicada en una revista artística de Bruselas; Saint-Saëns resume su teoría sobre la música dramática, teoría ecléctica que propugna la síntesis de diferentes estilos siguiendo las doctrinas filosóficas de Víctor Cousin⁴⁶:

“En una carta dirigida a un periodista francés, expone Saint-Saëns sus teorías sobre la música dramática, teorías que no son, como dice una revista artística de Bruselas, sino el eclecticismo aplicado al arte lírico. Las doctrinas filosóficas de Víctor Cousin, transformadas en principios musicales.

«Creo, dice el autor de *Enrique VIII*, que el drama lírico está en vías de ser una síntesis de los diferentes estilos; el canto, la declamación, la sinfonía, perfectamente equilibrados, permiten al compositor el empleo de todos los recursos artísticos, y producen en el auditorio la satisfacción de todas sus legítimas exigencias. Tras este soñado equilibrio se dirigen mis estudios; quizás otros con mejor fortuna lo encuentren fácilmente [...]. Como no puedo sustraerme a poner en práctica la teoría que profeso, ocurre que unas veces me atacan los wagnerianos, para quienes nada vale el estilo melódico y el arte del canto; otras, los reaccionarios, que consideran como accesorios la declamación y la sinfonía.

»Los wagnerianos, añade Saint-Saëns, observan un sencillo sistema para la crítica. Según ellos, toda música dramática pertenece a unas de estas dos categorías: o se asemeja a la de Wagner, en cuyo caso, el maestro que la compuso es fiel imitador del autor de *Lohengrin*, o se separa del estilo de Wagner, y por lo tanto, no merece mención. Basta que un maestro divida sus actos en escenas para que se le tenga por humilde sectario del apóstol de Bayreuth, y eso que las antiguas óperas francesas estaban divididas como los dramas sinfónicos alemanes.

»Haydn creó la sinfonía y le dio una forma y una instrumentación que conservaron Mozart, Beethoven y Mendelssohn. ¿Son por acaso Mendelssohn, Beethoven y Mozart imitadores serviles de Haydn? ¿Y cuando Mozart escribió óperas a la manera de los italianos, fue tan sólo el plagiario de Cimarosa?

⁴⁴ E. H.: “Un estreno de ópera”. *La Correspondencia Musical*, VII, 313, 3-III-1887, pp. 2-3.

⁴⁵ “Lo que hay de nuevo. Principios musicales”. *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, pp. 4-5.

⁴⁶ Victor Cousin (París 1792; Cannes 1867), filósofo francés fundador del eclecticismo y autor de *Historia general de la filosofía* (1863).

»Los reaccionarios en música que quieren conservar sus hábitos odian toda alteración, sin convencerse de la imposibilidad de lo que desean. Si todos los compositores tratan de abrirse nuevos caminos, si el mismo Verdi, cargado de años y de gloria, y después de haber acreditado su estilo propio, cambia de manera, con increíble audacia, débese en primer término a que una fuerza irresistible arrastra al drama lírico. ¿A dónde? Hacia el fin que antes indiqué, hacia la síntesis y equilibrio, que serían la última palabra del arte, si en el arte pudiera haber una última palabra»⁴⁷.

El domingo 29 de mayo, Cánovas del Castillo lee su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en una sesión reseñada en *La España Musical*⁴⁸, *La Correspondencia Musical*⁴⁹ y *El Imparcial*⁵⁰. En su parte musical, el discurso de Cánovas versa sobre la ópera y sobre el sistema wagneriano, discurso que resumimos a través de *La España Musical*: “Copiando a Arteaga –dice la revista– [Cánovas] consigna el tan acabado concepto que formó de los prodigiosos efectos de que es capaz «la unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la danza y de la perspectiva en la ópera», expresando que «si faltaba algo, con todo, a su ambición ya lo tiene. Faltábale que sus asuntos se dilatasen, como los de la musa de Esquilo, de simples tragedias a tetralogías, y aun osasen tomar la amplitud, la variedad y el sentido o carácter nacional de las epopeyas, todo lo cual lo ha encontrado novísimamente en Ricardo Wagner»⁵¹. Reproducimos ahora la parte musical del discurso en su integridad:

“LA ÓPERA, COMO ARTE DE NUESTRA ÉPOCA.

Todavía mucho más que yo en este instante, dijo de ella nuestro insigne escritor de estética, Arteaga, cien años hace, al apellidarla «último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las Artes imitadas», siendo así que él por tales tenía a todas. Nadie, ni el propio Gluck, formó tan acabado concepto, por aquel tiempo, como el sabio jesuita español, de los prodigiosos efectos de que era capaz «la unión perfecta, como él decía, de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva de la Ópera». Pero hay que convenir en que la perfecta unión e igualdad de condiciones entre las antiguas Artes para formar esta mixta y novísima, era más fácil de pensar que de realizar. De aquí, señores, los adversos conceptos que, desde los tiempos de nuestro Arteaga, todavía más que en la Música en general, han predominado en los dramas musicales. Con repetición he recordado ya a Gluck, y su nombre basta para que tengan presente muchos su polémica famosa con los partidarios de la música pura, no bien declaró en París, audazmente, que su propósito era rebajar la de la Ópera, no aún del todo constituida, al secundario

⁴⁷ “Lo que hay de nuevo. Principios musicales”. *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, pp. 4-5.

⁴⁸ “Cánovas en la Academia de San Fernando”. *La España Musical*, II, 25, 7-VI-1887, pp. 392-6.

⁴⁹ “En la Academia de San Fernando”. *La Correspondencia Musical*, VII, 326, 2-VI-1887, pp. 3-4.

⁵⁰ “El Señor Cánovas en la Academia de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 30-V-1887.

⁵¹ “Cánovas en la Academia de San Fernando”. *La España Musical*, II, 25, 7-VI-1887, pp. 392-6.

ministerio de ayudar a la Poesía, ora para realzar los sentimientos, ora para dar interés a las situaciones. Por fortuna de la Ópera, en tanto, el genio universal de Mozart primero, y después los de Rossini y Weber, síntesis de la tradición melódica italiana el uno, y el otro de la vaga y legendaria originalidad germánica, eleváronla a tal altura que, con *Don Juan*, *Freyschütz*, *Guillermo Tell*, *La Sonámbula* y *Lucía*, llegó en pocos lustros a la perfección; pero durante esta carrera rapidísima llevó ya siempre, más o menos latentemente en su seno, la interior contradicción de la Música y la Poesía, que contiene la música poética. Dícese con frecuencia, y no sin razón, que del lado a que se inclinan caen las cosas, mas como nunca se ha observado en la Opera, la cual, por causa de tener forma y accidentes de drama, drama, antes que nada, vino a ser, gracias en mucha parte al eclecticismo melodramático de Meyerbeer, y a la fecunda variedad y el vivo instinto escénico de Verdi.

Juntamente adoptó la Opera los asuntos de la tragedia y los de la comedia, en especial los primeros, y no sin sorpresa vieron los poetas bien pronto que, con aplauso más constante que en los puros dramas de uno u otro linaje, desenvolvíase en los mixtos de música y poesía lo que parecía más reservado a aquellos históricos moldes. Pero ¡qué remedio! Los menos fuertes en música y más amigos de la pura poesía, ¿no solemos también preferir hoy en día *Guillermo Tell*, los *Hugonotes*, o *Lucía*, por ejemplo, si interpretan estas obras buenos cantantes, a lo mejor pensado compuesto y escrito de Racine, a lo más alto y ricamente imaginado de Calderón, a lo mejor observado y caracterizado por Molière o Moratín, aunque esté bien representado? En la competencia que existe y siempre existirá ya entre el Arte dramático hablado y esa maravillosa unión y consorcio de casi todas las Artes que se llama Ópera, triunfará, a no dudar ésta; y si de verdad es una desgracia, tengámosla por inevitable.

No querrá Dios que la pura poesía dramática muera por eso; que siempre ha de quedarle suficiente campo abierto para sus complejas [sic] y ya profundas, ya alegres manifestaciones. Ni es bastante razón para que muera el que se le sobreponga otra [sic] Arte en la afición pública; que hartó sobrepuesta está siglos ha la Pintura a la Escultura, y no por eso abandonamos su hermoso culto los que de veras hemos aprendido a admirarla. De consuelo puede servir, además, a los poetas dramáticos el que la pura música, en sus varias formas de sinfonía, oratorio o *lied*, no es más afortunada ante la sociedad contemporánea que la dramática pura en su contienda con la Opera. Cierto que un docto número de escogidos saborea con delicia aún en las poderosas orquestas modernas la música independiente; pero la inmensa mayoría de las gentes, ¿cómo negarlo? sin distinción de aristocracia o clase media y aún democracia, donde desolada corre es allí donde a un tiempo se goza de la declamación y de orquesta, oyéndose juntamente sinfonía y drama, melodías y versos líricos.

WAGNER Y SU SISTEMA.

Faltaba algo, con todo, a la ambición de la Ópera, y ya lo tiene. Faltábale que sus asuntos se dilatasen, como los de la Musa de Esquilo, de simples tragedias a tetralogías, y aún osasen tomar la amplitud, la variedad y el sentido o carácter nacional de las epopeyas, todo lo cual novísimamente lo ha encontrado en Ricardo Wagner.

Escogía primero un mito de amplias ramificaciones en la tradición alemana, desdeñando los de la verdadera historia; daba con él asunto a una obra literaria, si dramática por el diálogo, por los personajes, los sucesos y el estilo casi épica; trabajaba dicho asunto con el esmero y precisión del más escrupuloso poeta o retórico, como quien no tuviese que contar con las voces ni con la orquesta, y así

las cosas, iba descubriendo luego de escena en escena los estímulos psicológicos de las personas en acción, por tal modo, que fuese directo resultado de ellos la trama entera, sin olvidar tampoco que los actos finalizaran con situaciones culminantes y parcialmente decisivas. Una vez compuesto el drama de tal suerte, comenzaba por sí mismo a versificarlo Wagner, no con menor paciencia que versificaba el gran Quintana sus odas, primeramente escritas en prosa, procurando concebir a la par la frase poética y la correlativa del pentagrama, y trayendo la identificación de las dos Artes a punto de adecuar a la sílaba cantada la acentuación rítmica de la ordinaria o hablada. Sólo después de todo esto era cuando, acordándose de su verdadera profesión, emprendía al fin y al cabo la tarea de ordenar su verdadera profesión, emprendía al fin y al cabo la tarea de ordenar y escribir sus partituras⁽¹⁾, constantemente regidas por un motivo dominante en que encarnaba la idea filosófica o fundamental del drama.

No era preciso estar en tantos secretos para que los más profanos en música advirtiesen que los asuntos escogidos por Wagner se asemejan en su índole bastante a los de Shakespeare, aunque la acción suela ser harto más fantástica, y les falte a sus personajes mucho para ser tan humanos como los del inmortal inglés. Por lo que hace a la forma, definitivamente triunfó al fin en sus obras la orquesta, subyugada por los instrumentos de cobre, del órgano natural de la melodía, que es la voz humana. Última palabra, en fin, de la maravillosa aunque pesimista Musa sinfónica de Beethoven, ni el *lied* de Schubert, ni el *oratorio* de Mendelssohn, ni menos la melodía de Bellini o Rossini, están a sus anchas en la última manera de este sistema músico, que tan pronto ha osado titularse del porvenir. La dramaturgia de Wagner, que no es ciertamente la de Lessing, deja mucho en tanto que desear, y a eso deben atribuirse no poco los éxitos infelices de algunas de sus óperas en los países latinos; pero con todo cuanto va dicho, las concepciones épico-líricas de aquel maestro son incontestablemente originales, profundas y grandiosas.

Poco menos poeta que músico, según se piensa, en bastante parte ha reemplazado Wagner el verdadero canto por un género de declamación musical que pone en gran relieve su admirable orquesta, con lo cual la poesía del asunto y la de las palabras domina frecuentemente el espectáculo, llegando a su mayor exageración el sistema de Gluck, según el cual ni la voz ni los instrumentos eran los que habían de concertarse con la letra, sino al contrario. Pero aunque se tenga por buen poeta a Wagner, no era de seguro ningún Goethe, ni ningún Byron, y no todos han de perdonarle el haber hecho sierva de una letra, no incontestablemente superior, su música, que lo es, bajo muchos conceptos, según los críticos imparciales. Sea él como poeta lo que se quiera, su poética es, sin embargo, 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; la que definió y expuso mejor que nadie Juan Pablo Richter⁽²⁾. Semejante poesía, como ninguna, se adapta a la música sinfónica, y si ambas pueden degenerar en confusas o impotentes con frecuencia, también pueden lograr juntas legítimos triunfos. Esto es lo que bajo el punto de vista estético se me ofrece decir acerca del sistema flamante de ópera, que con ciertos influjos impone a los maestros, por más que todos no lo confiesen.

Bien sé yo, aunque sepa de esto poco, que no está todo Wagner en su *Tetralogía* famosa, y que insignes críticos piensan que ha de figurar entre los inmortales, no precisamente por el sistema exclusivo de sus postreras óperas, sino a pesar de él; no por su arte mixto; sino por su música pura cuando por acaso la ha escrito. Poquísimos, con efecto, son los que ya se atreven a desconocer que ha

⁽¹⁾ Adolphe Julien: *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, París, 1866, pág. 319. [Cánovas]

⁽²⁾ Richter: *Poétique. Introduction à l'Esthétique*, traduite de l'allemand par Alexandre Büchner et León Dumont: París, 1862. [Cánovas]

sabido también inventar Wagner originales y ricas melodías, siempre llenas de elevación ideal, coros soberbios, dúos tiernísimos, y que su astro fecundo no es de nadie aventajado, cuanto al colorido instrumental. En *Lohengrin*, donde está libre aún de exclusivismos su genio, tales méritos llegan a punto que hacen olvidar los aspectos menos simpáticos del sistema.

Y si concibo, señores, la íntima enemistad de la música wagneriana con la de Mozart, por ejemplo, tratándose de demostrar o proclamar preferencias individuales, o de establecer categorías, no acepto a comprender de igual modo en qué la exclusión del sistema de ópera de Gluck y Wagner aprovecharía al sistema general de las Artes. Para mí, con esta, como con cualquiera otra mutilación científica, literaria o artística, lejos de ganar cosa alguna, pierde lícitos y singulares deleites la especie humana. ¿En qué rebaja, por ejemplo, nuestra interesante Escultura pintada el valor supremo de la de Fidias? ¿En qué la Catedral, con todas sus grandezas, disminuye el prodigio estético del Parthenón? Para toda forma tiene adecuados asuntos la inmensa complejidad [sic] de la mente humana y de la naturaleza. Que en toda arte mixta quepan fáciles excesos y hasta extravagancias, que no admitió el sumo ideal clásico ni conoció la grande época de la moderna Pintura, es en el ínterin incontestable.

Búrlanse, con razón, los que se burlan, de las exageraciones de aquellos wagnerianos que pretenden ajustar tales o cuales instrumentos a determinados sentimientos psicológicos; como el contrabajo, por ejemplo, al ritmo del implacable huracán desencadenado en *La Valkiria* sobre un río; o el violoncello a la situación de dos personas de distinto sexo, que en la misma Ópera se contemplan, llena de compasión la una, la otra de profundísimo amor, sin saber decirse con la boca lo que un *solo* de aquel instrumento puntualmente dice, y con tal claridad, que no cabe error en el más lerdo. No: no llega a tanto el poder de imitar de la orquesta; que la naturaleza, tan cara a los preceptistas del pasado siglo, y tan adulada por el naturalismo contemporáneo, de Arte ninguna se diferencia más que de la Música. Nuestro Arteaga, tan grande estético y crítico como el mayor de su siglo, demostró ya bien que la manera de imitar de la música es siempre indeterminada y genérica, cuando las palabras no individualizan el significado de los sonidos⁽¹⁾; y que aun esta imitación se limita a la melodía, únicamente encaminada a mover los afectos, para lo cual, con despertar ideas familiares en el alma, es bastante, porque a la armonía toda exacta imitación le está vedada a causa de que «no se halla cuerpo sonoro que naturalmente produzca consonancia perfecta»⁽²⁾.

Engaña el lenguaje corriente a muchos, que ni el aire canta, ni cantan los ruiseñores siquiera, no siendo los sonidos que producen aquél y éstos musicales. Arte y no más es la Música, como la Arquitectura, y ni en principio existe hasta que el hombre crea y combina los sonidos por medio de su experiencia y su razón. Réstale, pues, a la Música, si a toda costa quiere fingir la realidad, una mera aproximación a ella, y muy desventajosa en el cotejo, porque, abandonando su racional y aun divina esfera, donde es siempre superior a la naturaleza, en su propio terreno, no puede menos de quedar completamente vencida.

He dicho lo suficiente para que mi respeto a la Música no ofrezca duda; mas si, con efecto, se empeña en descifrar lo infinito, ¿cómo callar que únicamente la Poesía pueda guiarla con alguna seguridad por tan inexplorados caminos? Después de todo, tan sólo mediante el feliz enlace de las dos, aun contratado con

⁽¹⁾ Arteaga: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*; P.º VII. Ideal en la música y en la Pantomima. [Cánovas]

⁽²⁾ Ibid.

desigualdad injusta, como quizá hizo Wagner, ha logrado ser la Ópera, y puede continuar siendo, la primera de las Artes del día”⁵².

El 9 de junio *La Correspondencia Musical* reproduce “La Música en sus relaciones con el drama”, artículo publicado anteriormente en la *Crónica de la Música*⁵³ y *Notas Musicales y Literarias*⁵⁴ que traduce el estudio *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*⁵⁵ (*Sobre la utilización de la música en el drama*) escrito por Wagner durante el verano de 1879 y ya comentado anteriormente.

1888

El 15 de febrero Pedrell reflexiona sobre la recepción de la música de Wagner entre los públicos de Madrid y Barcelona en la “Quincena Musical” que escribe para la *Ilustración Musical*. Pedrell destaca la predilección del público de ambas ciudades por *Lohengrin* y señala que ya no está de moda –dice– “mofarse de la *música del porvenir*”; también indica la influencia decisiva de la partitura en la producción de gran parte de los compositores contemporáneos. Pedrell muestra su satisfacción por las audiciones en España de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin* pero manifiesta su deseo de que se den a conocer los dramas musicales de la última etapa compositiva de Wagner si –dice– “hay cantantes que las interpreten”:

“Estaba de Dios que andando los tiempos, y a no tardar mucho, para que lo vieses y lo palpases los recalcitrantes, debía dejar de llamarse del *porvenir* la Música de la edad *presente*, gracias a las frecuentes audiciones de la ópera que sintetiza, por manera admirable, la reforma dramático-lírica acariciada por Gluck, hace ya algunos años, y secundada en nuestros días por Wagner. Lo mismo nuestro público que el de Madrid, han experimentado la influencia decidida, poderosa y profunda, que era de esperar: aceptan el *Lohengrin* (la Musa Euterpe se lo tenga en cuenta y en descargo de sus pecados de *italianismo*), aplauden las bellezas de la partitura del concienzudo innovador, persiguen su melodía y ¡caso raro! la hallan en abundancia aunque no se parezca en nada a *aquella otra* melodía, patrimonio de raza musical distinta, la única que le habían acostumbrado a oír; olvidan al cantante (que es mucho olvidar en estos tiempos de *divas* y *divos* trashumantes), y se fijan en el *Deus Ex machina* de la orquesta, especie de coro griego moderno

⁵² “En la Academia de San Fernando”. *La Correspondencia Musical*, VII, 326, 2-VI-1887, pp. 3-4; “El Señor Cánovas en la Academia de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 30-V-1887.

⁵³ Wagner, R.: “La música dramática”. *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, pp.1-2.

⁵⁴ Wagner, R.: “La música en sus relaciones con el drama”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 34, 15-IV-1883, pp. 1-3.

⁵⁵ En GSD, vol. 10, p. 229.

trasformado, consecuencia lógica y altamente estética de la reforma entrevista en el *Alceste* y conculcada dichosamente, en la trilogía musical de los *Nibelungos*.

Ya no se hace gala ni es moda mofarse de la *música del porvenir*: el público de Barcelona y de Madrid, para los cuales no hay temporada teatral completa sin la repetición de aquella ópera predilecta, hallan que la tal música lejos de ser ruidosa (vaya, señores, que no lo es tanto como la de los buenos tiempos del Verdi de *I Masnadieri*, *I due Foscari* y otros excesos), es dulce, grata, clarísima y llena de grandiosidades que, quieras no quieras, se imponen: hallan, en fin, que muchos autores contemporáneos han hecho suyos buen golpe de efectos y procedimientos de escuela contenidos en las páginas de tal obra musical, inspirada por ideal asunto y expresada en forma ideal como él.

Las representaciones de *Rienzi*, en Madrid, y en esta capital las del *Buque Fantasma* y del *Tannhäuser*, han iniciado al público español en los secretos de aquel arte que parece debía condenar toda otra música que no fuera la usual, lo que no será posible jamás, porque la belleza es varia e inspirada en caracteres, distintivos y temperamentos varios de nacionalidades, y han ayudado a formar poco a poco su educación asistiendo a la cronología de la obra general del innovador y a las variadas etapas de la teoría generadora de su controvertida dramática lírica en sus comienzos (*Rienzi*), tentativas (*Buque fantasma* y *Tannhäuser*) y plena posesión (*Lohengrin*), teoría, dicho sea de paso, algo abstrusa, estéticamente considerada, pero luminosa y llena de fantasía libre de los dominios de la Música. En cada representación se acentúa y crece el interés y se puede señalar con satisfacción un progreso real, que no deja de sorprender, en el gusto público.

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

La ópera maestra de Bizet, que se ha dado últimamente en el Liceo⁵⁶, se ha representado... ¿cómo lo diremos? Fuera de su momento oportuno, psicológico, íbamos a escribir, si la palabreja no holgase en cuestiones de Música y teatros. Las grandilocuencias sonoras de forma y los idealismos germánicos y simbolismos de fondo del *Lohengrin*, han proyectado cierto tono mate a la bruñida filigrana de la simpática producción del malogrado Bizet, talento musical de encumbrado y soberbio vuelo, a quien el arte musical contemporáneo había elegido, sin duda, para escribir el primer drama lírico que quizá poseerá un día aquella nación⁵⁷.

El 15 de marzo Pedrell destaca la importancia de la correspondencia entre Richard Wagner y Liszt para el estudio del compositor alemán, correspondencia recientemente publicada en dos volúmenes por la casa editorial Breitkopf und Härtel de Leipzig en los años comprendidos entre 1840 y 1861, como se recoge en otro lugar de esta tesis. Dice Pedrell:

⁵⁶ *Carmen* se estrena en el Teatro del Liceo el 26 de enero de 1888.

⁵⁷ F. P.: "Quincena Musical". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 2, 15-II-1888, pp. 9-10.

“La casa *Breitkopf und Härtel* acaba de publicar la activa e íntima correspondencia mediada entre Wagner y Liszt desde el año 1840 al 1861. Los críticos y musicógrafos de todos los países se han apoderado de esta correspondencia y, según las tendencias de cada cual, han ridiculizado y deprimido una vez más el nombre de aquellos dos artistas geniales o lo han levantado hasta las nubes; para unos, Wagner, aquella figura batalladora, aquel carácter varonil y perseverante, firme en sus propósitos, queda muy mal parado en los dos volúmenes de esta curiosa publicación; para otros el osado y afortunado reformador aparece rodeado siempre de un nimbo de olímpica grandeza; para los primeros no hay grande hombre para su ayuda de cámara, y para los segundos, el hombre con todo el cortejo de debilidades, desilusiones y miserias se ha convertido en un ser semidivino, algo que le levanta siempre sobre lo común, algo extraordinario y hasta sobrenatural.

Lo que hay en el fondo de esa correspondencia es una autobiografía del artista en general, del ser más complejo que exista en la creación; lo que hay es lo que aparece, por ejemplo, en la de Berlioz, en la de Gluck, en la de Weber, en la de Beethoven, hondos lamentos, imprecaciones contra el mundo, privaciones y terribles combates, horas de abatimiento, momentos de entusiasmo, esperanzas, fe, debilidades también, pasiones, odios, mil y mil cosas complejas que, a veces, aparecen como contradicciones vivientes, y otras resaltan con unidad portentosa formado lo que se llama un carácter, una personalidad.

Sea como quiera, en las páginas de la correspondencia entre Wagner y Liszt, descuella una amistad que no tiene parecido si no en la legendaria de Damón y Orestes. Para Liszt no hay sacrificios cuando se trata de Wagner; admira su genio, conviértese en apóstol convencido de su Música y de sus doctrinas: cuando el mundo desconoce a Wagner, después de mil fatigas y de superar obstáculos invencibles, hace representar sus óperas, las ensaya con minuciosa atención, las dirige en persona, hace propaganda incansable, escribe extensos estudios sobre el *Tannhäuser*, el *Lohengrin*, el *Vascello Fantasma* [sic] y los publica en francés y en alemán, para que la buena nueva, así la llama el apóstol, llegue a oídos de todos. Tiene tal confianza en el genio de Wagner que no reconoce confines, cuando éste le participa la idea de componer los *Nibelungos* (1881) [1851], Liszt sabe de antemano, está convencido de ello, que la ópera resultará *monumental*, y le contesta, dándole ánimo: «Trata de imitar al cabildo de la catedral de Sevilla, que encargó al arquitecto la construcción de un monumento tan sorprendente, que las futuras generaciones dijese que debía estar poseído de locura el cabildo que tal obra encargó, y, ya lo ves, la Catedral de Sevilla se terminó» (pág. 184, volumen I). Hablando del *Lohengrin*, después de la lectura de la partitura, le parece muy arriesgado para el éxito de la obra aquel colorido ideal que persiste durante tres actos bastante largos; pronto desecha el miedo y no halla más que palabras de admiración: «Nous nageons en plein dans l’Ether de votre *Lohengrin*. Votre *Lohengrin* est un ouvrage sublime d’un bout á l’autre». Dice del *duetto* del tercer acto, que es «le dernier terme du beau et du vrai dans l’art» (pág. 306, vol. II). Otra vez llama a Wagner «el hogar concéntrico de toda noble voluntad, de todo sentimiento elevado y de toda sincera aspiración en la vida del arte» y, bromeando, le participa que él y sus amigos de Weimar *hacen el artículo*, forman una pequeña *comunidad religiosa*, que canta las alabanzas de Wagner, comunicándose, mutuamente, los fervores del entusiasmo.

Liszt conoce el carácter impetuoso de Wagner, y sus tumultuosos y poco meditados propósitos le sugieren consejos paternos llenos de exquisita delicadeza: responde a los actos de desesperación del arrebatado e inquieto carácter: «Tu grandeza es la sola causa de tu infelicidad: son inseparables y te martirizarán despiadadamente si no sabes unirlos en la fe. Ésta es única, verdadera

y eterna. No quiero sermonearte, pero pido a Dios que ilumine tu corazón y sea tocado de la fe y de su amor».

Preséntasenos Liszt lleno de modestia en esta correspondencia; él no ha hecho nada; sus composiciones son papel mojado, mándaselas a Wagner, porque así lo quiere el amigo, y aguarda con ansia y hasta miedo el juicio que haga de ellas: «Dime con franqueza tu opinión, si las encuentras malas, equivocadas o exageradas. He tenido necesidad de oír y leer tantas en mi vida, que no tengo opinión propia».

¡Decir que esta leal amistad, que persistió firme hasta la tumba, comenzó por un sentimiento de antipatía invencible que Wagner experimentó en el primer encuentro con Liszt! Wagner vio por primera vez a Liszt en 1840. Fue en París, cuando el famoso pianista se hallaba en el apogeo de su gloria, mientras él, rechazado, desconocido, disgustado de todo y de todos, había renunciado a toda esperanza, hallándose en el miserable extremo de verse reducido para vivir a ¡hacer transcripciones para dos flautas de una de las ópera de Donizetti! Fue tal la impresión de antipatía que experimentó el pobre Wagner, quizá por el contraste irrisorio de sus posiciones respectivas, que Wagner, conocido por su sinceridad, no pudo dejar de manifestársela, como lo hizo, en efecto. De tal manera que al cabo de poco tiempo confesaba que si él era la cabeza, Liszt era la mano que ejecutaba y lo ordenaba todo con singular tacto y diplomacia. «Hace cuatro semanas, escribía Wagner en 1849 a un amigo suyo, que no tenía la más leve sospecha de lo que reconozco ahora y que será, verdaderamente, el objeto principal de mi vida; en mis íntimas relaciones con Liszt hallo fuerzas para llegar a la meta deseada: mi obra será nuestra obra común».

Liszt se encargaba de todo y a Liszt acude el cuitado Wagner cuando se trata de presentar proposiciones para la representación de una ópera, de hacerse pagar bien una partitura, de procurarle un piano Erard, o de conseguir de los príncipes alemanes un sueldo para que pueda dedicarse completamente a sus composiciones; cuando se trata de patrocinar su causa para obtener la amnistía y el levantamiento del destierro o de hacer prender a un ladrón que le robó una cantidad.

Sucede algunas veces que Wagner se olvida del principal objeto de la carta que escribe y se engolfa en largos e intrincados razonamientos sobre éste o el otro tema que no vienen a cuento: anuncia en una carta a Liszt su llegada a París y de repente se pone a hablar de Calderón y del honor español, y en otra, de súbito y sin transición del *Paraíso* de Dante. Otras veces las cartas de Wagner contienen indicaciones sobre la manera de interpretar sus obras y no dejan de ser curiosas las que se leen sobre el *recitativo* y la manera de cantarlo en la carta número 41.

En 1854 ha ideado el *Tristán e Isolda*. «Ya que en mi vida he gozado la verdadera felicidad del amor, quiero erigir un monumento al más bello de todos los sueños, en el cual pueda anegarse y verse saciado este amor; tengo *in mente* la idea de componer el *Tristán*, la composición más sencilla y la más musical».

Esta ópera que, realmente, es la más elevada manifestación del ideal de Wagner, llena de sublimidades místicas e indefinidas expresiones de amor, la antítesis de la Música italiana de no importa qué tiempo y escuela, fue escrita en Venecia en el palacio Giustiniani, en aquellas salas inundadas de luz de un sol meridional, en aquellas fiestas y orgías de colores del *canal grande*: pues bien, esta ópera estuvo a punto de ser traducida al italiano (fue idea persistente de Wagner, durante no poco tiempo) y lo que es más, de representarse *como ópera italiana* en el teatro de Río Janeiro. El tacto práctico y buen sentido de Liszt le quitaron de la cabeza a Wagner tan disparatada idea.

La opinión muy difundida sobre la música de Wagner en general, sobre su abstrusa concepción y ausencia de melodía clara y espontánea, en una palabra sobre el trabajo que tal Música revela, recibe un mentís cuando se asiste en esta

correspondencia al parto intelectual sin dolores, y al nacimiento de las principales obras de Wagner, escritas todas con una espontaneidad, tan asombrosa, que la música de determinadas situaciones se escribía ella misma a la par que los versos del poema y con tal facilidad y naturalidad que ni él mismo se daba cuenta de ello. En 1852 escribía a propósito de los *Nibelungos*: «No he hecho ningún cálculo sobre la ejecución de esta obra. Sólo sé que no la veré representar, y mucho menos que todo en Berlín o en Dresde. Estas dos ciudades con su público especial no existen para mí. Mi auditorio debería componerse de una reunión escogida de amigos, los cuales para oír algunas de mis óperas deberían elegir un sitio cualquiera y mejor aún un solitario y poético yermo, lejos del fango y del olor pestilencial de nuestra empedregada civilización» (pág. 161, vol. I).

Algunos años más tarde el sueño de Wagner se cambió en realidad.

La correspondencia entre Wagner y Liszt concluye en 1861, época del regreso de aquél a Alemania y de la partida de Liszt de Weimar.

¿Se continuará? Ciertamente que los años sucesivos fueron ricos en sucesos y debieron encontrar eco en la correspondencia entre Wagner y Liszt, y no hay duda que, si se publica, nos dará a conocer las particularidades interesantes que en su día aprovechará la Historia para trazar concienzuda e imparcialmente, la figura de estos dos admirables artistas de nuestra época⁵⁸.

En carta fechada en París en mayo de 1888 Manuel Giró considera que los dos problemas que preocupan más a los compositores son “la *wagneritis* y la *sin dineritis*”, reprobando moralmente la actitud de los autores que se dedican a la composición de género chico. Dice Giró:

“Pocos días hace, dos de mis colegas conversaban de la manera siguiente:

—¿A que no adivinas cuáles son las dos pesadillas que más preocupan a los compositores?

—Toma, eso todo el mundo lo sabe. La *wagneritis* y la *sin-dineritis*.

—¡Bravo! Si fuera ministro te daba una cruz.

—Aviado me quedaba con ella... ¿quieres mayor cruz que la de ser compositor?

—Sí, pero la gloria, los honores...

—Mira, no me hables de gloria, ni de honores... ¿has conocido nunca un avaro saciado de riquezas? Pues tampoco la avidez humana se sacia de gloria.

—Moral: la primera virtud del hombre es la sobriedad en sus aspiraciones.

—Sí, ¿pero y los honores?

—¿Tú sabes lo que es un pavo real?

—El hombre envanecido con sus honores: y si ese hombre posee un espíritu de segunda categoría, probará admirablemente, que está destinado a desempeñar el papel de pavo.

—Los honores los solicitan siempre con más avidez quienes menos méritos pueden presentar en efectivo. Por medio de ellos, las inteligencias mediocres obtienen un salvoconducto o *brevet* de capacidad, que les permite alternar con la gente de talento. A los niños en la escuela se les estimula de una manera análoga para que se apliquen. Muchos hombres, aún con más barbas que un san Antón, no han podido todavía desprenderse de ciertas vanidades propias de la niñez. Son niños grandes. En eso consiste la diferencia.

⁵⁸ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 4, 15-III-1888, pp. 25-6.

–Vaya: basta de filosofías, dije yo, metiéndome a interlocutor, viendo que la conversación no tenía nada de musical. Hablemos de *la wagneritis*, De la *sin-dineritis*, pocos son los mortales que ignoren lo que es.

Inútil es decir, caros lectores, que quien tan poca poesía veía en las cosas de la vida, es un espíritu reflexivo y desilusionado de todas las vanidades humanas. Pertenece a la categoría de los que por adivinación saben que cumplen una misión en la tierra, juzgándolo todo despreocupadamente con criterio elevado y sano. Para éste el arte es una religión, y sus miras trascendentales. Lo presente no cuenta: el porvenir le preocupa y seduce. Sabe por intuición que su elemento propio, la manera de ser de su espíritu, está en regiones más ideales. Este es un artista en toda la extensión de la palabra.

El otro compositor, mis lectores habrán adivinado fácilmente que hace operetas por estilo del *Oeil crevé*, *Cuba libre* o *La Gran vía*. Ese, de seguro que se ha curado, aunque no sea más que un tantico, de la fastidiosa enfermedad de la *sin-dineritis*.

A estos artistas a quienes debería llamarse maestros zapateros (no he podido nunca explicarme por qué se les ha de tratar y considerar como compositores), les sucede como a los sastres. Hacen sus obras según la medida intelectual de su clientela. Son confeccionadores de música a tanto por metro. Esos no instruyen ni elevan el espíritu: al contrario, lo entorpecen con puerilidades, y más de una vez envilecen sentimientos que deberían ser tratados con más respeto. El éxito de sus obras no dura más de una estación, como los trajes. Gran parte de su música se vende a los drogueros, verduleras, tenderos de bacalao, etc, para envolver arroz, tomates y otras legumbres.

Así me explico cómo la criada de mi casa, en Madrid, se encontró un día envuelto en un trozo de tocino el célebre terceto de los ratas de la *Gran vía*⁵⁹.

El 30 de mayo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica el artículo “Musiciana”, en el que se recoge el siguiente aforismo de Wagner: “La melodía es la esencia de la Música. –No puede existir la Música sin la melodía. –La melodía y la Música son inseparables”⁶⁰.

El 15 de julio Pedrell realiza una reseña sobre *Verdi y Otello. Estudio crítico*⁶¹ de Gustavo E Campa⁶² escrito a raíz del estreno de la ópera de Verdi en México en 1887 y en el que realiza algunas comparaciones entre el compositor italiano y Wagner. Pedrell escoge algunos fragmentos del opúsculo de Campa que comenta:

⁵⁹ Giró, M.: “Varia. Correspondencia Musical de París”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 8, 15-V-1888, p. 62.

⁶⁰ “Musiciana. Consejos, Máximas y Pensamientos”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 9, 30-V-1888, p. 70.

⁶¹ Campa, Gustavo E.: *Verdi y Otello. Estudio-crítico musical*. México: Edición de la Juventud Literaria, 1887.

⁶² Gustavo Ernesto Campa Betz (México, D. F., 8-IX-1863; México, D. F., 29-X-1934) es considerado por Pedrell como “distinguido compositor y literato-musical mexicano” y, en varias ocasiones, es alabado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Sobre su vida y actividad como compositor véase Stevenson, R.: “Campa [Betz], Gustavo Ernesto”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 2. Madrid: SGAE, 1999, pp. 963-64.

“Sea, desde luego, el primero [el] que se refiere al trozo de Música imitativa que Verdi escribió para las escenas primeras del *Otello*. «No concedemos gran importancia a este género de composiciones consideradas exclusivamente como imitativas e introducidas en las sinfonía, puesto que no responden a su título desde el momento en que pueden representar tanto una tempestad como una batalla, o cualquiera catástrofe que asombre, consterne o aterrorice; pero sí creemos que, acompañadas del aparato escénico, son de efecto inmediato, siempre que estén trazadas con la maestría de que ha hecho gala Verdi». Rechazando el ímpetu de un crítico que en un arranque de entusiasmo aseguró que la tempestad de la *Walkyrie* palidecería comparada con la de Verdi, exclama nuestro autor: «Primeramente, el fragmento de Wagner a que alude, siendo el prelude de la obra, está escrito únicamente para la orquesta y no puede compararse con la de Verdi; en cuya estructura entran elementos más variados y poderosos; además que la tendencia e inspiración de ambos compositores son absolutamente disímbolas y opuestas...»

Esto es hablar razonadamente y con verdadero y atinado juicio. «Verdi, según nuestro autor, ha prescindido, con intención incomprensible, del uso de los motivos típicos y conductores cuya eficacia él mismo reconoció, sin duda, al aprovecharlos en *Aida*; en *Otello* desechó este procedimiento tan eminentemente artístico y tan aceptado por todos los compositores contemporáneos. ¿Sería esto resultado de la convicción u obra del capricho?»

Describe y analiza acto por acto la partitura de Verdi, revelando espíritu de imparcialidad suma no aceptando las razones críticas que no le convencen, como, por ejemplo, los entusiasmos de los que aseguran que el brindis de rigor de Yago es una pieza de magnífico efecto sobre la escena: «no hay porqué dudar de semejante opinión, dice, pero ateniéndonos nosotros a la nuestra, debemos confesar que no nos ha sorprendido ni causado la menor impresión. Perécnos el plan demasiado vulgar, comunes las ideas y triviales la armonización y fórmulas de acompañamiento...»

La escena del celebrado *Credo* le sugiere estas reflexiones: «En vano buscarían en ella nuestros retrógrados melómanos, una melodía bien determinada, conteniendo sus frases medidas a compás y guardando la simetría que para ellos exige el oído; en vano la armonización negligente de los compositores que hace su delicia y su instrumentación incolora y vulgar: nada de esto existe en la composición de Verdi, y con razón, a fe, puesto que el maestro ha sido uno de los campeones del progreso musical. Desechada por completo la antigua forma y sustituida, ventajosamente, por una soberbia declamación, Verdi, que, por cierto, no es un wagnerista, acata los principios modernos propagados por el creador del drama lírico alemán»⁶³.

En el mismo número de la revista —el 15 de julio— Felipe Pedrell escribe un artículo de opinión sobre el debate producido en Italia a raíz del estreno de *Tristán e Isolda* en el teatro Comunal de Bolonia (Martucci, 3-VI-1888), ciudad considerada como “la Meca del wagnerismo” italiano y en cuya Exposición Musical se exponen una sortija, una pluma y dos mechones de cabello de Wagner⁶⁴. Dice Pedrell:

⁶³ F. P.: “Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 12, 15-VII-1888, p. 90-1.

⁶⁴ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 11, 30-VI-1888, p. 86.

“Mucho nos ha entretenido estos días la lectura de los periódicos musicales recibidos de Italia, dando cuenta cada interesado, según sus aficiones y compromisos artístico-críticos, editoriales o comerciales, de la representación del *Tristano ed Isotta* en Bolonia, ciudad que alguien ha llamado la *Meca del wagnerismo*, desde que la ninfa Egeria del partido wagneriano en Italia, la celebrada Lucca, la editora de más empresa, rumbo y rasgo que registran los modernos fastos editoriales, colgó a la puerta del santuario lírico de Bolonia, la *casida* de sus adoraciones... y de su fondo de Música, el *Lohengrin*, en cuya legendaria representación, dirigida por el ilustre Mariani, hizo sus primeras armas nuestro famoso Gayarre.

Tomamos algunos apuntes inspirados, como verán nuestros abonados, en la lectura de uno de aquellos periódicos, no muy aficionado que digamos a entonar ditirambos al gran perturbador de la moderna generación de músicos italianos, que intentan sacudirse desaconsejadamente el yugo de la *vecchia* Música de Pergolesi, de Cimarosa, de Bellini, aclamando al Mesías musical de estos tiempos.

Conservamos los apuntes y tal cual los sacamos, pensando que esto podría agrandar a los lectores de la *Ilustración*, ahí los ofrecemos con todo el desgarbo de quien no piensa ahondar en el asunto, porque ello sólo se alaba y no exige reflexiones ni más especies aclaratorias.

La febril agitación musical que reina en Italia dice uno de los más conocidos críticos italianos, la lucha incruenta (en verdad no hay para tanto) que ha originado la representación del *Tristano ed Isotta*, nos ha hecho recordar, involuntariamente, a aquellos singulares habitantes del país del doctor Ox, que nos ha descrito Julio Verne, a quienes propinaba el ladino doctor fuertes dosis de oxígeno convirtiendo de repente a su flemáticos y bonachones compatriotas en endiabladas furias.

Los habitantes de Bolonia, como los del país del doctor Ox, se han vuelto locos: aquejados de singular y exagerada monomanía juran perjuran como verdaderos poseídos, que nada hay más perfecto ni más divino en este mundo que la famosa ópera que han tenido la delicia y la suerte de ver representar.

Nuestro crítico que, por lo visto, ha resistido idiosincrásicamente las insuflaciones de oxígeno propinadas por ese doctor Ox de todos los tiempos, la moda o el miedo de pasar por ignorante, dice que es duro y amargo confesar que los italianos, que han dado al mundo maravillosas y afortunadas óperas, sosteniendo en los teatros la primacía artística sobre todos los pueblos de la tierra, han perdido de repente la memoria, han olvidado lo que son y lo que han sido, aseguran que la melodía italiana ya lo ha dicho todo; que ante la melodía infinita o sin solución de continuidad inventada por Wagner ya no es posible aquella melodía espumosa fabricada (y embotellada) para uso y abuso del cantante (para proporcionarnos el soberbio efecto del estallido del tapón); que lo uno ha matado a lo otro, que ya se sabe quién ha vencido a quién, en fin, que a los derrotados ya no les queda otro recurso que aguantarse en la incómoda postura de *abajo todo el mundo*, impuesta por la ley de todo progreso humano.

¡Sí, sí, exclama nuestro crítico, que se nos hable de progreso a los que no hemos querido dejarnos propinar insuflaciones de oxígeno ni perder nuestra serenidad de juicio! ¡que la *idea* es de Wagner, que es suya, realmente suya y *ainda-mais* que es moderna! ¿Pero no saben Vds. que Monteverdi fue el inventor de las *note ribattute*, llamadas por el acompañamiento *tampellato*? ¿Que con esto creó el género *agitato* en oposición al tranquilo, sosegado, compuesto de las *notas tenere*? ¿Han olvidado esos señores aquel trozo de la *Armida*, divinamente puesto en música por el antiguo reformador, en el que describe con variado carácter la acción diversa, y explica sus intenciones, lo mismo que Wagner, con oportunos esclarecimientos melódico-armónicos? ¿Han olvidado esos señores que también Monteverde [sic], a su manera, ideó el famoso golfo de la armonía, la orquesta invisible, haciendo que

sonasen entre bastidores los variados grupos de instrumentos de sus óperas, que representaban distintas personalidades de la acción? ¿Han olvidado esto? ¿Y cómo no han de olvidar lo antiguo, si tampoco saben jota de lo moderno, de lo que hemos visto acaecer casi en nuestros días y hemos presenciado todos? Para esos señores no existe el prefacio de Gluck ni la *Alceste*; han quedado borradas las palabras que Bellini pronunció y dirigió a Rubini a propósito del *Pirata*, demostrándole deseos de componer siempre música que pudiese expresar estrecha y poéticamente la palabra; no recuerdan las que el mismo Wagner pronunció en elogio de Bellini: para esos ignorantuelos, añade el patriota crítico italiano, que no saben elevar a uno sin deprimir a los otros, las glorias musicales italianas son *rancidi* (como se ha dicho, no ha mucho, uno de ellos de las sinfonías de Beethoven), han pasado de moda; ahora es moda, como dijo *graciosamente* un escritor nuestro, *aplaudir de presente lo que se entiende y de futuro lo que no se entiende* y sobre todo aplaudir hasta rabiarse aunque no haya motivo para ello, porque hacer lo contrario revelaría crasísima ignorancia. Aplaudid, pues, ¡oh ignorantuelos! exclama con cómico arranque nuestro crítico, aplaudid todas las logomaquías inspiradas, todos los platonismos exagerados, todas las filosóficas consideraciones musicales posible e imposibles, todos los *connubios* entre el drama y la Música, todos los sentimientos musicales, aunque nadie pueda precisarlos, aplaudid para que las gentes serias no conozcan que os estáis fastidiando soberanamente en tonto [sic] al escuchar *vuestra* música.

Los oxigenados bolonios de Bolonia, por supuesto, han leído todas esas lindezas como quien oye llover, y hasta tememos que, volviendo a las andadas, persistan en jurar y perjurar que sólo Wagner es grande... y ellos, los bolonios, los profetas convencidos de la música del porvenir. El crítico podría contestar que antes juraban en nombre de Gounod cuando fue moda Gounod, como después juraron por Meyerbeer cuando fue moda Meyerbeer, como jurarán mañana por las barbas del que huelga que se han vuelto *rancidi* las obras que hoy se debaten con furores atrabiliarios dignos de mejor causa.

Vaya, señores, que en ese campo de Agramante nadie se entiende, ni apologistas ni detractores; y puesto que unos y otros han enmarañado la cuestión, tanto, que a toda hora tocan a dar y a recibir palos, bueno sería inaugurar una crestomatía al uso para calmar furores y exageraciones wagnerianas y anti-wagnerianas, siquiera para no dejar corrido al sentido común y volver por los fueros de la verdad.

¡La verdad! Claro que de esta crestomatía surgiría esplendente, sin necesidad de comentarios ni de poner cortapisas ni reparos a las exageraciones de esos bandos modernizados, modernizados decimos, porque ya se dieron a conocer las mismas exageraciones y blasfemias artríticas de toda suerte que se echaron en cara cuando los antecristos de la Música, que ahora se dicen Wagner, se llamaron entonces Gluck, para no remontarnos más arriba, Rossini, Berlioz, Bizet é *tutti quanti*.

Porque ¿qué reflexiones caben ni qué reparos hay necesidad de poner a las exageraciones que ha inventado un Wagner hidrófobo, enemigo acérrimo de Rossini, de Bellini, de Verdi y de todos los músicos contemporáneos; un Wagner que ha herido el orgullo nacional francés, como si no lo hubiesen herido con arma más traicionera y envenenada Mozart, Weber y el mismo melifluo Mendelssohn; un Wagner a quien los entusiastas llaman sublime, Mesías; los detractores loco rematado, furia; aquéllos encienden velas ante su retrato, ni más ni menos que nuestros milicianos de la *veterana* ante el glorioso morrión símbolo de don Baldomero; éstos lanzan exorcismos para *sacarle* a la Música moderna todas las legiones de diablos que el innovador teutón le ha metido en el cuerpo: los unos gritan ¡viva! y los otros ¡muera!

Vaya, que lo mejor de todo esto sería presenciar la corrida desde la barrera, y si el lector quiere tomar asiento a nuestro lado, le invitamos, desde el próximo número, a asistir a la función de la crestomatía al uso para calmar furores y exageraciones wagnerianas y anti-wagnerianas, sin necesidad de torear ni de azuzar a la fiera”⁶⁵.

El 30 de julio la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica la primera entrega de la crestomatía⁶⁶ anunciada por Pedrell al final del último artículo reproducido y que recoge algunos escritos publicados anteriormente en la prensa musical española, especialmente en *Notas Musicales y Literarias*, revista dirigida entre 1882 y 1883 por el mismo Pedrell:

“Empieza la función de la CRESTOMATÍA al uso para calmar furores wagnerianos y anti-wagnerianos.

Lugar de la escena: los campos de Agramante de la Música y de la Crítica de los tiempos que corren. Personajes: hombre primero. –Hombre segundo. – Comparsas que parece que hablan y no dicen nada. –Críticos de ciento en boca, currutacos, milflores, cualquiera, efímeros, intrusos, pegadizos, etc.

Golpe de clarines:

«Tal vez como tantas otras los franceses tendrán que arrepentirse de haberse reído del *Tannhäuser*... Nosotros nos hemos reído de Shakespeare, de Parmentier y de Víctor Hugo; nos hemos reído de la Fedra de Racine antes de reírnos de la Fedra de Pradón; nos hemos reído de la circulación de la sangre, de la vacuna, y del vapor; nos hemos reído de Beethoven; nos hemos reído de Piccini con los gluckistas y de Gluck con los piccinistas; nos hemos reído de M. Ingres con los partidarios de M. Delacroix, y de M. Delacroix con los partidarios de M. Ingres. En cambio, hemos tomado con la mayor seriedad del mundo a Mesmer, a Cagliostro, el magnetismo, las mesas giratorias, los espíritus golpeantes, las dosis infinitesimales y el doctor Negro». (X. FEYRNET. –*L’Illustration*, 1861).

Salida y desfile de la compañía:

«Creo en Beethoven, en Mozart y en el Arte indivisible». WAGNER. –*Fin de un músico en París. –Gacette musicale.*

«Wagner se convenció de la posibilidad de congregar en un solo conjunto, uniéndolas y entrelazándolas íntimamente, la Poesía, la Música, la Declamación trágica y concentrarlas todas luego sobre la escena. Todas, según él, han de estar como enclavadas allí y exclusivamente contenidas para concurrir al efecto que todas ellas están llamadas a producir por virtud de un conjunto maravillosamente armónico... El pensamiento de Wagner es a un tiempo bello y atrevido, y su anhelo revela una audacia poco común, pero es digno de un grande artista, aún puesto caso que fuera irrealizable. Cuando se presentan ambiciones de esta naturaleza y van secundadas por el genio, aún cuando fuesen errores es tan superfluo casi el preconizarlas como el combatirlas con áridos razonamientos. ¿Por ventura no habla

⁶⁵ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 12, 15-VII-1888, p. 90.

⁶⁶ Colección de escritos selectos para la enseñanza.

ya bastante en su propio favor la grandeza del objeto que se proponen? ¿Por ventura no será bastante que tengan que luchar contra los hechos y contra las oposiciones naturales que encontrarán en su camino? Si al cabo de la jornada han de triunfar... ¿qué se adelanta con querer enclavar las ruedas de un tan magnífico carro triunfal?». LISZT, *Examen de la reforma de Wagner, 1850*.

«De lo más profundo de mi corazón os tributo, querido amigo, en este día importantísimo para toda la patria alemana, mis felicitaciones más calurosas y sinceras. ¡Salud y bendición a la grande y noble empresa del año venidero! Hoy más que nunca estoy unido a vos con toda mi alma». LUIS II DE BAVIERA. (*Despacho telegráfico dirigido á Wagner el día de la colocación de la primera piedra del teatro de Bayreuth, 22 de mayo de 1872*).

«En ese día de mayo de 1872 en que se colocó la piedra fundamental [sic] en la colina de 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 entraba en su año sexagésimo, y todo el tiempo que le había precedido había servido sólo para preparar aquel momento». NIETZSCHE, *R. Wagner en Bayreuth*.

«A los que preguntasen a Wagner ¿quién te ha hecho poeta? podría contestarles: –La antigua poesía popular». ED. SCHURÉ.

«Wagner vio que la Música o el gesto artístico, llevado a su esplendor épico, constituía, aliado con la Música, el espectáculo coreográfico... Wagner vio que la Comedia, la idea, el tono y el gesto cifran todo su punto en el realismo de la vida ordinaria... Wagner vio el Drama y en él muy levantada ya la idea por un tono y un gesto verdaderamente selectos... Wagner vio la Tragedia y llamaron su interés el valor casi musical del tono declamatorio y la sublimidad clásica de la mímica... Wagner miró la opera, donde el tono, al par que en poema coreográfico el gesto, rompe cual Mongolfier la amarra que lo sujeta, y raudo sube por los aires de la libertad artística, y, al verle, de puro libre, esclavo de los vientos y próximo a perderse, intentó hacerlo otra vez cautivo, a fin de asegurarle una libertad razonable y perenne... y dijo Wagner: Aquí no hay más Música que el modo musical adecuado, ni más modo adecuado que la expresión de la conciencia de los personajes. Aquí no hay más acción legítima que la epopeya... Aquí no hay que emplear el modo musical al servicio mutativo de los fenómenos de la naturaleza: no... La Música sólo expresará (y harto tiene que hacer con ello) las emociones que el influjo de esos estados de naturaleza provocan en el espíritu... Aquí no hay más música geométrica... Aquí no hay para qué subordinar la idea a la música independiente; aquí no se habla porque se canta, sino que se canta porque se habla, por necesidad, como siempre; sólo que aquí se canta lo mejor y más poéticamente posible... Aquí toda repetición y toda acomodación de un motivo al servicio de diversidad de frases debe quedar, en consecuencia, proscrita, como estéticamente intolerable... y esto no basta... La orquesta ha de vaciar la conciencia del personaje ante el público, de suerte que al espectáculo de lo exterior y visible de la acción se añada el de lo íntimo e invisible...» DOCTOR LETAMENDI, *carta al señor D. Joaquín Marsillach*.

«¡Ricardo Wagner! Encuentro este nombre colocado en un rincón de mi memoria por un crítico académico, Fétis padre, belga de Brabante, Van Fétis, un ratón de biblioteca, un comentador de mentirijillas, un biógrafo a golpes de tijera,

que escribió que Wagner ‘era el Courbet de la Música’». CHAMPFLEURY, R. *Wagner, noche del 27 de enero de 1860*.

«En Colonia se ha inventado el mote de música *del porvenir*, siendo el autor de aquella expresión, destinada a ridiculizar el sistema de Wagner, el profesor Bischoff, director de una revista musical... Desde Colonia levantaré yo mi voz, por desautorizada que sea, para celebrar la potencia creadora del Colón de la música... ¿qué compositor, qué poeta ha creado tipos tan notables, tan ideales como la *Senta* y el *Holandés vagante*, *Isabel* y *Tannhäuser*, *Elsa* y *Lohengrin*, *Tristán* y *Marke*, *Juan Sachs*, *Brunehilda* y *Sigfrido*, esos caracteres de que brota un torrente de elevación moral y que se nos van apareciendo cada vez más vivificados y depurados por un sentimiento más sublime y más puro?» JUAN FASTENRATH.

«Sin Wagner y sin *Lohengrin* tal vez hoy no existirían Gounod ni el fausto, ni *Romeo y Giuletta*, ni tantas obras de otros autores que nos han parecido una revelación, cuando no eran sino ecos, imitaciones, productos y corolarios de aquella música». FILIPPO FILIPPI.

«Hay que recordar a cierta crítica que se ocupa superficialmente de las obras de Wagner las palabras que Goethe dijo a su discípulo Eckermann: ‘Si fuese yo joven y atrevido pecaría contra todos los caprichos técnicos empleando alteraciones y asonancias, según me conviniesen, pero trataría de dirigirme luego a lo principal y de decir cosas tan buenas, que todo el mundo había de estar dispuesto a oírlo y a aprenderlo de memoria’». ANÓNIMO.

Nuevo golpe de clarines y timbales.
Pelea en varas.

«Espero que se me perdone, teniendo en cuenta las circunstancias en que han sido escritas estas páginas... Clamaban los corifeos de la música del porvenir: acababan de aparecer las sinfonías con programa de Liszt, como último grito de guerra; la música se hallaba despojada más completamente que nunca de toda importancia propia, de todo valor intrínseco y exclusivo, y ya no se la presentaba al oyente más que como medio de evocar visiones en su imaginación. Después han aparecido también *Tristan e Iseo*, el *Anillo de los Niebelungen*, y la doctrina de la *melodía infinita*, es decir, la carencia de la forma erigida en principio: la embriaguez del opio en el canto y en la orquesta, para cuyo culto especial se ha levantado un templo en Bayreuth». EDUARDO HANSLICK. (*Prólogo de la 5ª edición De la belleza en la Música*).

Un vuelco:

«Lo raro lo quimérico son cosas esenciales al arte, hasta cierto punto; pero la cuestión es saber qué dosis de cosas raras y quiméricas puede soportar el público de Francia; pocas, sin duda, en el país de Voltaire y Moliere: cuántas veces se ha querido cargar la dosis, la indiferencia del público ha sido el condigno castigo. Ahora bien, lo extraño y lo quimérico forman la esencia de las obras de Wagner. Es muy extraña la preocupación de mezclar en una misma acción el paganismo y el cristianismo; son muy extrañas, asimismo, todas esas pasiones extranaturales, el amor de *Tristan e Iseo* exasperado por un filtro y degenerando en histerismo ninfomaniaco, el amor prehistórico de Siegmundo y Sieglinda; es muy rara, en fin, aquella orgía que descansa en la prosa de todos los días... En Francia el sentido común no pierde jamás sus derechos». CAMILO SAINT-SAËNS.

Un Hueso:

«Si hasta Dios en el cielo se dignase decirme eso es bueno [*El Anillo del Nibelungo*], contestaría yo: ‘Te veneraré siempre, padre mío, pero esta vez te equivocaste tú mismo’». FERNANDO HILLER, *Cartas a una anónima*.

Lance de capa:

«Si tal es esta religión (‘lo bello es horrible, lo horrible es bello’) estoy muy lejos de profesarla: yo no he pertenecido, no pertenezco, ni pertenecerá jamás a ella... Levanto la mano, y lo juro: NON CREDO». BERLIOZ (célebre folletín del periódico los DÉBATS)

Entrando de veras:

«Porque, en verdad sea dicho, si los jóvenes de nuestros días se ponen a wagnerizar, debemos escribir sobre la puerta de nuestros conservatorios: ¡finis Musicae!». FLORIMO (*Wagner ed i Wagneristi*)

¡Ole, lo bonito!

«... Si no han logrado sus émulos aplastarle, débese a que no es sólo un gran músico, digo mal, débese a que habiendo alimentado su genio con una ilustración de primer orden, ha podido resultar un gran músico; y esta misma amplitud de horizonte que le ha permitido intentar su reforma, le ha dado la fuerza necesaria para hacerse invencible. Al saber no musical debe, pues, Wagner la salvación de su honra y de su música». DOCTOR LETAMENDI, (id.)

*(Queda suspendida la función hasta el número inmediato)*⁶⁷.

El 30 de agosto la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica la segunda entrega de la crestomatía recopilada por Pedrell:

“Continúa la función de la CRESTOMATÍA al uso para calmar furores wagnerianos y anti-wagnerianos.

Acosones y topetazos:

«La crítica Wagneriana presenta ilogismos, no silogismos y definiciones, dignos del gran Tresmegista. Hay plétora de linfatismo: la música se le resistió a Wagner y Wagner la asesinó. Sus óperas producen el efecto de una lectura hecha sin respirar, sin puntos, ni comas. Melopea continua, melodía infinita, modulaciones que van donde les da la gana». BERTRAND. (*Nationalités musicales*)

Caballos desgrasiaoos de pare y mare.

«Esto (el *Tristán*) no es Música: esto no es más que ruido y gritos. Nada más absurdo... Para componer esta ópera, Wagner, sin duda, puso en el fondo de un saco todas las notas de la Música y fue sacándolas al azar. La emoción dramática

⁶⁷ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 13, 30-VII-1888, p. 97-8.

de la obra da dolores de cabeza, el interés es tal que hace desear que el espectáculo se acabe lo más pronto posible. Estoy más que persuadido de que Wagner es un charlatán de los más desvergonzados. Héteme convertido para siempre a la Música italiana». LEÓN DUMONT. (*Notas de un viaje a Alemania publicadas por A. Büchner, de la Facultad de Caen*).

Algo despuntao del izquierdo:

«Se lo oí decir a un jovenzuelo que pretende componer Música del porvenir: –‘Se lo juro á usted: si se me hubiese presentado la tan decantada inspiración de la Casta Diva, o la habría desechado o la habría dejado desconocida armonizándola e instrumentándola a la moderna, de tal manera, que nadie pudiese echarme en cara la composición de una melodía’». FLORIMO (*Wagner ed i Wagneristi*).

Metiéndose en el terreno del toro:

«Francia, que tiene la misión de popularizar hombres y cosas, no está dispuesta a ver claro en esta cuestión, mientras no haya una revancha de Sedán, y mucho menos después que el maestro tomó su revancha personal con el instrumento del Arte, de la indiferencia con que París acogió sus primeras obras musicales... con otro nombre el wagnerismo cuenta ya muchos años de vida, sin formar catecismo, o sistema riguroso, y no puede negarse que es un progreso en la Música... Wagner es enemigo del carácter democrático del divino arte, y quiere Música que no se la pueda robar el vulgo, ni se la silben por las calles, ni le den popularidad a fuerza de calumnias, según la feliz expresión de Gounod... Lo mejor es enemigo de lo bueno, y por la exageración se dañan las mejores causas... En todo hay contradicciones y extravagancias, y los grandes hombres se distinguen por sus méritos como por sus defectos». N. DÍAZ BENJUMEA, (*Wagner y wagnerismo*).

Descompuesto de cabeza: poca voluntad y menos codicia:

«Las representaciones del *Tannhäuser* nos han reportado la ventaja de enriquecer la lengua francesa con el verbo *tannhäuser*. Este verbo se conjuga como entretener, divertir, bien que su significación no sea completamente idéntica. Sobre todo, donde es más seductor el uso de este pintoresco verbo, es en el imperfecto de subjuntivo. Así dirá desde hoy: –¿Por qué no asistió V. al concierto que di la otra noche? –Francamente, hombre, porque temí que no nos *tannhäusería* V. bastante». *Juicios periodísticos parisienses del año 1861*.

Bronca y pitos:

«Parece que M. Berlioz simpatiza con la Música de Wagner: hasta ahora M. Berlioz era para nosotros todo el mundo: desde ayer ya no es más que un cualquiera». *Idem*.

Largando la montera:

«Su más grande orgullo consistió en llamarse la esposa del gran maestro a quien veneraba como a un dios: ‘El Dios está ocupado’ –solía decir a los visitantes cuando el maestro no se hallaba presente –‘el Dios está ocupado creando nuevos portentos que el mundo admirará más tarde’». FLORIMO (*loc. cit.*)

Una colada en suelto:

«Mi padre y yo atravesábamos el Pasaje de la Ópera, lleno de gente, la noche de la representación del *Tannhäuser*, durante un entreacto: acercósenos un señor bastante pequeño, flaco, de mejillas algo arrugadas, nariz aguileña, gran frente y ojos muy vivos.

»Después de saludar a mi padre se puso a hablar de la representación a la cual asistía, con tan odiosa violencia y tan feroz alegría, al ver que era mal acogida que, impulsada por involuntario sentimiento, saliendo de repente de mi mutismo y de la reserva que mi edad me imponía, le dije con increíble impertinencia: –Diríase, señor mío, se adivina enseguida, que se trata de una obra maestra y que habláis de un colega vuestro! –Pero niña, dijo mi padre, haciendo como que me reñía, ¿qué es lo que te ocurre ahora?

»Cuando mi interlocutor se alejó, le pregunté a mi padre: –¿quién es ese caballero?» –Héctor Berlioz. JUDITH GAUTIER. (*R. Wagner y su obra poética*).

Colándose en libertad:

«He de hacer notar la debilidad del punto de partida de Wagner, tal como lo establece en su obra *Opera y Drama*. ‘El error de la ópera, como género artístico, consiste en que un medio (la Música) se emplea como fin, y el fin (el Drama) como medio’. Una ópera en que la Música sea constante y verdaderamente empleada como simple medio de llegar a la expresión dramática, es un contrasentido. Cuanto más de cerca contemplamos esa unión morganática contraída entre la belleza musical pura, y un tema definido y determinado, más ilusorio nos parece que sea indisoluble... Son sensibles las teorías que quieren imponer a la Música leyes de desarrollo y construcción propias del lenguaje; tarea que quisieron acometer, aunque sólo en parte, Rousseau y Rameau, en el pasado siglo, y que los discípulos de Wagner quieren proseguir hoy. Estas teorías, persiguiendo el fanatismo de la *Música hablada* son destructoras de la verdadera vida de nuestro Arte, que es la belleza de forma, bastándose a sí propia». HANSLICK (*De la Belleza de la Música*)

A punta de capote:

«Los mismos que han pretendido derribar el tronco del árbol para hacer leña de él, no han descuidado saborear su riquísimo fruto, guardándose mañosamente sus pepitas para luego sembrarlas en la huerta propia y hacer pasar el plantel por espontáneo, como si fuera de ortigas. Y después de mucho gritar ¡muera!, cuando luego se muera de verdad (esto se escribía en 1877), entonces no dejará el mundo de arrojarle un ¡viva!... A buen hora para él... Mas ¡qué le vas a hacer!... ¡*Sic volvere fatal!*!». DOCTOR LETAMENDI.

Una buenísima estocada a volapié:

«Lleno de admiración me hablaba de Bellini, diciéndome: ‘Creen que soy el ogro de la música italiana y me presentan como la antítesis de Bellini. No, no y mil veces no. Bellini es una de mis predilecciones musicales: toda su música es corazón, ligada estrecha e íntimamente a la palabra. La música que yo detesto es aquella música vaga, sin idea que se mofa lo mismo del libreto que de a situación’. Palabras que quisiera yo meditasen todos los jóvenes compositores italianos, y que encuentran una confirmación tan levantada como digna en el programa publicado por Wagner en una función a beneficio suyo en el teatro de Riga:

»NORMA. –Le soussigné croit ne pouvoir mieux prouver son estime pour le public de cette cité qu'en choisissant cet opéra. LA NORMA, parmi toutes les créations de Bellini, est celle que, à la plus abondante veine mélodique, unit, avec la plus profonde réalité, la passion intime. Tous les adversaires de la musique italienne rendront justice à cette grande partition, disant qu'elle parle au cœur, que c'est une oeuvre de génie. C'est pourquoi j'invite le public à accourir nombreux. Richard Wagner». FLORIMO (*loc. cit.*)

Intento de descabello:

«ACTIVO: –instrumentación siempre esmerada, alguna vez bellos efectos de orquesta. –PASIVO: negación de la melodía, abolición del ritmo; revuelta constante contra las leyes de la armonía: ausencia de encanto, desaparición o, por lo menos, sujeción de la voz humana, que será siempre el primero y el más bello de los instrumentos, a despecho de los esfuerzos de los modernos y de las teorías anatómicas de los profesores de canto de nuestros días». HENRY COHEN.

Tres enteros cuarteando.

«En la Música de Wagner hay una voz que habla por todo aquello que hasta ahora no ha querido hablar en la Naturaleza; y esto es lo que ha ensanchado el campo musical... Wagner tiene en cuenta cada grado del sentimiento con la mayor firmeza y con la mayor seguridad posible... En Wagner nada hay superfluo, todo es necesario: su Música, con una resolución admirable, que casi calificaría de despiadada, se somete al Drama, y sigue su marcha». NIETZSCHE, (*R. Wagner á Bayreuth*).

En corto y parando los piés:

«El exclusivismo en el arte no es mi ideal. Considerada la Música llamada rossiniana, a semejanza de la Lírica en Poesía, juzgo que debe acogerse buenamente, como se acoge la Lírica. Cambiados los tiempos cambia la vida, la Lírica ya no priva, es cierto, pero ¿por esto le daremos el despido? Fuera esto cometer una apostasía. En los tiempos modernos el Drama musical ha venido a ocupar el puesto del Melodrama, nada hay que objetar a esto, pero la afirmación de aquél, no supone la negación de éste. El mismo Wagner ha dicho que aquella noble y venerada matrona, que es el Arte de los sonidos, gozaría de la alegría más pura si se celebrasen las bodas del genio alemán con la Música italiana». ENRICO CARDONA. (*Estudio sobre Wagner su ópera Lohengrin*).

(*Queda suspendida la función hasta el número inmediato*)⁷⁶⁸.

El 30 de agosto la *Ilustración Musical Hispano-Americana* recoge un suelto que polemiza sobre un escrito publicado en el periódico mexicano *El Polifemo*; el suelto –suponemos de Pedrell– destaca que el padre Eximeno “no sólo se adelantó a sus contemporáneos sino al mismísimo Wagner en la manera de concebir el drama musical

⁶⁸ F. P.: “La quincena musical”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 15, 30-VIII-1888, pp. 113-4.

y hasta la Música pura o sinfónica”⁶⁹. En este sentido, recordamos que Eximeno, desde una actitud romántica⁷⁰, rechaza el origen exclusivamente matemático de la música, oponiéndose a la fundamentación físico-armónica defendida por Euler, Rameau, Tartini, Burette, etc; para Eximeno la música procede del instinto, lo mismo que el lenguaje. Entendemos, pues, que el origen lingüístico de la música propugnado por el entonces antiguo jesuita español (1774)⁷¹, se corresponde con la motivación poética⁷² de la música *romántica* característica del drama musical wagneriano y del poema sinfónico (también de otros géneros como la sinfonía que en las dos últimas décadas del siglo XIX no responde a una motivación exclusivamente formal, como sucede en las partituras de Brahms, Bruckner, Mahler, etc). Asimismo, al declarar que cada país debe tener un sistema musical diferente basado en sus danzas y canciones, Eximeno coincide con la idea de un *espíritu del pueblo* (Heine) y, en este sentido, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*⁷³ “iría a desembocar casi cien años después en el espíritu del wagnerismo”⁷⁴. No es de extrañar, por tanto, que el wagnerismo sea el segundo elemento utilizado por Pedrell en su

⁶⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 15, 30-VIII-1888, p. 120.

⁷⁰ Cfr. Sanhuesa Fonseca, María: “Eximeno Pujades, Antonio”. *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, t. 4. Madrid: SGAE, 1999, pp. 847-55.

⁷¹ *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione. Opera di D. Antonio Eximeno, fra i Pastori Arcadi Aristoseno Megareo. Dedicata all'Augsta real principesa Maria Antonia Valburga di Baviera, electrica vedova di Sassonia fra le Pastrelle Arcadi Hermelinda Talea*. Roma, Micelangelo Barbiellini, 1774. Eximeno se separa de la Compañía de Jesús a finales de 1867.

⁷² Entre el fenómeno físico –dice Eximeno– “y las reglas de la armonía no interviene más que un concurso casual, semejante a otros muchos con que las más veces se alucinan los filósofos, persuadiéndose que porque dos cosas concurren casualmente juntas, la una es causa de la otra. Heme aquí por consiguiente puesto en el compromiso de declarar mal fundados y llenos de ilusiones y falacias todos los libros sobre la teoría de la música se han escrito desde Pitágoras hasta nuestros tiempos. [...]. Dado este paso, me correspondía demostrar que la música procede de aquellas modificaciones del lenguaje que le hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos. Estas modificaciones consisten en el acento y en la cantidad de las sílabas, las cuales a ningún filósofo le ha pasado jamás por la imaginación deberse sujetar a reglas matemáticas. Cuantas más observaciones he hecho sobre el común hablar de los hombres, y en particular de las mujeres, tanto más convencido he quedado de esta verdad. [...]. Sobre todo no me quedó duda alguna de la identidad de la música con la prosodia, cuando examinando las prosodias de las lenguas más cultas, cuales fueron la griega y la latina, observé que las reglas sobre los acentos se dirigen generalmente a hacer en el habla común una serie de cadencias musicales, y que toda la variedad de tiempos y de notas, de que usa la música, son otros tantos pies de la poesía griega y latina; y como estas cosas tienen el mismo origen que el lenguaje, del mismo deben proceder inseparablemente el lenguaje, la prosodia y la música”. EXIMENO, A. (Otero, F. ed y Gutiérrez, F. A. trad): “Prólogo del autor”. *Del origen y reglas de la Música*. Madrid: Editora Nacional, 1978, pp. 55-6.

⁷³ *Del origen y regla de la música, con la historia de su progreso, decadenza y restauración. Obra escrita en italiano por el abate Don Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, 1796.

⁷⁴ Otero, Francisco: “Introducción”. En Eximeno, A. (Otero, F. ed y Gutiérrez, F. A. trad): *Del origen y reglas de la Música*. Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 28.

programa y método nacionalista, wagnerismo entendido por el regeneracionismo español como “signo de modernidad y garantía de futuro”⁷⁵; dice la revista dirigida por Pedrell:

“En una carta que el propio periódico [*El Polifemo* de México] publica con objeto de estimular a que concurra a París la orquesta del conservatorio de México, pues de esto se trata con laudable patriótico deseo, incurre su ilustrado autor en un error que trataremos de disipar. «Los mexicanos, dice el articulista, lograron desligarse por completo de la rutina (de la escuela) española, trocando las reglas de Eximeno por las bases de la escuela italiana, generadora del gusto universal y única posible y conveniente a la índole mórbida del pueblo mexicano», etc. Damos de barato que en la *f fuente purísima* de dicha escuela italiana no bebieron jamás Berlioz ni el reformista Wagner; son hijos de otras tendencias. Colocar esas dos citadas individualidades, para reforzar el argumento, a favor de la escuela italiana, resulta contraproducente. A buen seguro que el autor no habría calificado de rutinaria la escuela española si remontándose algo más arriba, lo cual, por lo visto, no pudo suceder, hubiesen podido influir en México, no las obras de los maestros Corral y Delgado, que cita, sino las de los Guerrero, Los Victoria, Silva, Escribano, Robledo, Torrentes, Peñalosa, etc., que son los genuinos representantes de dicha gloriosa escuela en la época llamada con razón, en España y fuera de España, *siglo de oro* de la música. Si los mexicanos no conocieron otra clase de obras que la de los dos citados maestros, si sólo aquéllos produjeron frutos, razón tiene el articulista en calificar de fatal su influjo en la educación de un pueblo tan apto para la Música como el de México, porque, en realidad, no pudieron influir en nada. Además que no pudo trocar la juventud mexicana *las reglas de Eximeno por las bases de la escuela italiana* por la sencilla razón de que Eximeno fue el preconizador convencido de la escuela italiana, a pesar de que, dada la época en que se produjo esta circunstancia, no amengua esto su fama, antes bien la encumbra, pues, Eximeno expuso y mantuvo ideas que todavía hoy nos parecen revolucionarias si se considera que no sólo se adelantó a sus contemporáneos sino al mismísimo Wagner en la manera de concebir el drama musical y hasta la Música pura o sinfónica. Lea y estudie el articulista con detención las obras del célebre Eximeno y rectificará con gusto ese error de apreciación en que ha incurrido al hablar de la escuela española”⁷⁶.

El 13 de septiembre de 1888 se estrena en el monasterio de San Lorenzo del Escorial la *Misa de Réquiem*⁷⁷ de José de Letamendi⁷⁸ durante el funeral celebrado con motivo

⁷⁵ Bonastre, F. y Cortès, F.: “Introducción”. En PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*. Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, p. XIII.

⁷⁶ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 15, 30-VIII-1888, p. 120.

⁷⁷ La partitura es publicada por la casa editorial de Antonio Romero y Andía en 1889 precedida de un prólogo del propio Letamendi dividido en dos partes: un *Proemio* en el que Letamendi comenta una audición privada del *Dies irae* (Salón Romero, agosto de 1886) y el estreno del *Réquiem* (13-IX-1888), y una segunda parte bajo el epígrafe *Advertencias relativas a la ejecución de la obra*, texto de carácter técnico destinada a los maestros directores. “Una Misa de Réquiem”. *Los lunes de El Imparcial*, 8-VII-1889.

⁷⁸ En el artículo dedicado por Pedrell al *Réquiem* de Letamendi, escrito a raíz de su publicación en 1889 leemos: “Pero a todo esto, y aunque por lo que llevo dicho y ha confesado su autor, sabemos que ha querido presentar en su obra un ejemplo de *Melodrama místico*, es de suponer que el doctor, a pesar de no haber entrado en el *Proemio* en pormenores acerca del espíritu y la forma de la misma, es de suponer,

del 288 aniversario de Felipe II. En un artículo aparecido en *El Imparcial*, O. considera la partitura de Letamendi como “un atrevido alarde de música wagneriana”⁷⁹ y añade: “La enfermedad que padece Letamendi le hizo músico. Para distraerse de sus dolencias aprendió el médico la ciencia de componer. Estudió el manejo de distintos instrumentos musicales; hojeó rica biblioteca de compositores, analizó con tenaz insistencia de experimentador, alumbrándose de las vivas llamaradas de su imaginación el sistema de Ricardo Wagner”⁸⁰.

El 30 de septiembre Pedrell publica la primera entrega de “Ideas de un diletante del año 1816”⁸¹ en el que el compositor catalán analiza el escrito anónimo *Carta de un amigo a otro*, folleto de 28 páginas publicado en 1816 en Barcelona con motivo de la representación de la farsa *Elisa*⁸² de Cherubini. El autor del folleto valora las cualidades interpretativas de los intérpretes en la ciudad condal⁸³ y Pedrell establece una serie de

digo, que el doctor, que no es hombre dado a navegar sin brújula, parte de un principio bien madurado y persigue cierto pensamiento final que le ha guiado en la concepción del todo y de cada uno de los ocho números de que la obra consta. Ahora bien ¿ha querido realizar en el *Melodrama místico* lo que Wagner ha cumplido en el melodrama profano; si vale decirlo así? No lo creo, porque el modo musical del Arte en el templo no puede valerse del gesto, si es cierto, y yo no lo pongo en duda, como asegura Letamendi en alguno de sus escritos, que *idea, tono y gesto* «son los fenómenos integrantes del estallido de nuestra conciencia». No pudiendo valerse del *gesto*, el *modo musical* del Arte en el Templo, ¿ha legitimado ya o ha de legitimar, todavía, por la Filosofía del Arte en general, la glorificación de genios que han sido o el advenimiento de genios que serán en aquel Arte?”. Felipe Pedrell: “La Misa de réquiem a cuatro partes principales, coro y orquesta por D. José de Letamendi”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 47, 27-XII-1889, p. 186.

⁷⁹ O.: “Un acontecimiento musical. La misa de Letamendi”. *El Imparcial*, 14-IX-1888.

⁸⁰ O.: “Un acontecimiento musical. La misa de Letamendi”. *El Imparcial*, 14-IX-1888.

⁸¹ F. P.: “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña: Estudio crítico-musical de actualidad”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 17, 30-IX-1888, pp. 130-1.

⁸² Comedia en dos actos con libreto de V. Reverón Saint-Cyr representada en el teatro Feydeau en diciembre de 1794.

⁸³ “Figuraban en dicha compañía de *primitissimo cartello*:

»LA MOSCA, cantante excepcional, de gran mérito, *la viuda más interesante de cuantas viudas son, han sido y serán, por los siglos de los siglos*, como la llama su anónimo admirador, refiriéndose a la representación de la ópera dada aquel mismo año en Barcelona por la Mosca, titulada, *Le lagrime d'una Vedova*, (Música de Generali, representada en Venecia en 1808).

»BORGOGNI, célebre cantante y profesor de canto en el Conservatorio de París (1820), nació en Bérgamo en 1788 y murió en París en 1856.

AMBROSI, *cantante de voz sobremano sonora*, dice nuestro autor, *llena y entonada, dotado de una exactitud cómica que le hace digno competidor de las maneras y acción de la señora Mosca*.

VACCANI, *bufo, buena calidad de voz que participa algo de las cuerdas entre bajo y falsete y emplea alguna vez en ciertas caricaturas que está admitidas en las óperas bufas, aunque a la verdad abusa algún tanto de esta licencia*.

RIZZI, ... *guarda siempre aquella proporción decorosa que da la unidad de desempeño en los teatros, y que por desgracia vemos tan descuidado en algunos. Este cantante no se mete a saltanteo a payaso por agradar a los últimos bancos del patio de nuestro teatro*.

ROSSI. *Yo acabo de recorrer casi todos los teatros de Italia, dice nuestro anónimo, y te aseguro que en clase de segunda, no he visto nada mejor en cuanto al canto y aplicación que la señora Rossi, pero quisiera que cuidase un poco más de su adorno y aseo (¿?) personal, evitando aquella monotonía en*

analogías entre las costumbres de ejecución y gustos de los cantantes de 1816 y 1888; el testimonio de Pedrell lo interpretamos como un indicador de que el último repertorio wagneriano circula escasamente entre los tenores de ópera italiana, siendo el repertorio romántico (*El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*) el más interpretado. Dice Pedrell:

“La ópera de Cherubini, *Elisa*, inspiraba temores fundados a nuestro simpático aficionado. Argüía semejante tentativa en uno de nuestros teatros, consagrado exclusivamente a la ópera italiana, cierta audacia, parecida a la que argüía hoy, pongo por caso, la representación de unas de las últimas obras de Wagner, *El anillo de los nibelungos*, alternando con las obras que aparecen turnando ordinaria e impasiblemente en los carteles de nuestros teatros, gracias a la imposición ineludible, dados los gustos corrientes, de los festejados, archi-festejados, festejadísimos tenores, los *jettatori* de las escenas de por acá. Para que agradase la obra de Cherubini, se necesitaba en ésta más que en las otras, decía nuestro autor, «aquella deseada *unidad de desempeño en todas las principales* y principalmente gran exactitud en la parte escénica, miserablemente descuidada en este teatro». Oyó un *duo* y un *aria* en uno de los ensayos, y halló que la Música era difícilísima, y aunque realmente *científica* (como calificaríamos hoy la citada de Wagner), *no del día*, la orquesta le inspiraba recelos. Oyóla pronto por completo y pudo ampliara sus reflexiones curiosas, que son éstas”⁸⁴.

En la segunda entrega de “Ideas de un diletante del año 1816”⁸⁵ dice Pedrell:

“Todo este párrafo es notable⁸⁶, y mucho si se tiene en cuenta la época en que se escribió. Nuestro autor adivina que la estructura de las escenas que componen una

trajes que choca ciertamente y rebaja el mérito e su total”. F. P.: “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña: Estudio crítico-musical de actualidad”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 17, 30-IX-1888, pp. 130.

⁸⁴ F. P.: “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña: Estudio crítico-musical de actualidad”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 17, 30-IX-1888, pp. 131.

⁸⁵ F. P.: “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña: Estudio crítico-musical de actualidad”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 18, 15-X-1888, pp. 138-9.

⁸⁶ “Demostraba nuestro autor –dice Pedrell– verdadero sentido crítico y estético, diciendo: «Ya que el consentimiento universal permite que la que está a punto de perecer entre la nieve (Elisa, en la citada escena [VII]) pida socorro cantando, al menos *debiera cuidarse en la parte escénica de no omitir la menor circunstancia que engañase a un sentido por otro*. Todo lo que ejecuta, particularmente desde que *Duplessis* la dice: *forse, é pittore?*... es realmente sublime: la ansiedad con que le escucha, y le contesta interrumpiéndole... *Era desso... i orche fut mi dite... Il vedró... Il trovero? Mi compatite...* es digna del primer teatro del mundo donde aprendió el difícil arte de la expresión. Pero amigo, la contestación de *Duplessis*, filosófica, como verás, se termina en un eterno canto de veinte y ocho [sic] versos de siete sílabas, dirigidos, todos, a una mujer ciegamente apasionada que acaba de salir de las garras de a muerte por seguir a su amante...; por consiguiente nada puede ni debe interesarla sino saber de este mismo amante, que ya no puede dudar ésta en aquel paraje. Yo no sé si esta *ridícula aria*, capaz de enfriar más que toda la nieve real y verdadera que se supone en el monte de San bernardo, o si el *duo* que canta *Elisa* y *Teodorindo* en la escena IX, *cosa eterna* (aunque la música es buena), sin verse y sin oírse, (porque así le plugo al miserable autor del libro) comunica su frialdad a los actores, lo cierto es que la señora Mosca decae en la expresión, etc»”. F. P.: “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña: Estudio crítico-musical de actualidad”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 17, 30-IX-1888, pp. 130-1.

ópera ha de depender enteramente de la situación recíproca de los personajes y del movimiento general de la pieza. Cuestión de lógica elementaria [sic] reñida con los procedimientos de muchos compositores. La contestación de *Duplessis, filosófica* como dice nuestro autor; entretenerse en inventar un *canto eterno* cuando convenía *hacer escena*, si vale expresarse así, en música, tiene el valor de la crítica hecha al *corriam, fuggiam* de la mayor parte de las óperas en las cuales ni los coristas ni los personajes plantados sobre la escena corren ni huyen, si no han desembuchado antes todas las agitaciones vocales señaladas en la partitura, secundadas, ciertamente, para hacerlas más ridículas, con acciones que hacen suponer... que correrán y huirán cuando no les quede ya más que cantar. El autor de la carta comprendía la falsedad de todas esas fórmulas inmutables y estereotipadas: estaba convencido de que el desarrollo musical de una ópera exige completa independencia de formas y debe adaptarse y amoldarse a las exigencias del texto o de la situación escénica; presentía que cierta irregularidad de forma, un trabajo arquitectónico más o menos sabio o espontáneo, realizado por licencias de buen gusto era admisible en una ópera, pero con la condición de motivar bien y hacer depender todo esto de la marcha del asunto. Esta verdadera cuestión de principios, adivinada por nuestro anónimo de principios de este siglo, débátese, todavía, a fines del mismo, si bien con más ardor, en el fondo con los mismos o parecidos términos. Quiere concentrar Wagner todo el interés musical en la orquesta, concediendo importancia muy secundaria a la parte vocal, y Wagner, portaestandarte de la idea musical del drama, tal como él lo comprende y lo ha realizado gloriosamente, Wagner, que es en nuestros tiempos lo que Cherubini a principios del siglo para el atribulado autor del escrito que voy extractando, quizá, no ha podido realizar completamente en sus obras el orden de principios en cuestión, si se tiene en cuenta, en lo que se refiere a los que él ha expuesto, el singular dualismo existente en su obra y en su realización, entre el músico que pone afortunadamente, en abierta contradicción al filósofo.

Bien decía nuestro autor que era cosa eterna, inaguantable discurrir en situación tal una ridícula aria, capaz de enfriar más que toda la nieve real y verdadera que se supone en el monte de San Bernardo. Inaguantable y cosa eterna será siempre proceder de otra manera. Puesto que los textos son variados y que cada uno tiene un sentido particular, es necesario que la parte musical se adapte a ellos con inteligencia y de una manera apropiada. Cada frase del texto debe encontrar, además, su equivalente en una declamación musical correcta. Si del sentido del texto brota la frase musical, los sonidos completan, realmente, el efecto de la palabra. El sentimiento psíquico, ha dicho un escritor, puede expresarse en Música mejor que con palabras, y hasta con más profundidad y mayor eficacia”⁸⁷.

El 24 de diciembre *El Imparcial* publica el relato de Ramiro Blanco titulado “Una audición de *Tannhäuser*”⁸⁸ que reproducimos a continuación:

⁸⁷ F. P.: “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña: Estudio crítico-musical de actualidad”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 18, 15-X-1888, pp. 138-9.

⁸⁸ Blanco, R.: “Una audición de *Tannhäuser*”. *Los Lunes de El Imparcial*, 24-XII-1888.

“—¡Mr. Florian! ¡Mi querido Mr. Florian! Repetid esa encantadora melodía, de Bellini. ¡Qué notas más sublimes! ¡Cómo resplandece en ellas el genio de quien las supo con tal arte hermanar! ¡Y qué inspirado estáis al acariciar las cuerdas de vuestro violín! Repetid, Mr. Florian.

Así exclamaba con verdadero entusiasmo la hija del sargento Durand, la rubia más poética y angélica de cuantas hijas rubias tuvieron los sargentos de dragones franceses desde la guerra franco-prusiana hasta la fecha.

Y como siempre que tan ideales criaturas hacen un ruego es un absoluto imposible negarse a complacerlas, el artista, que suspiraba en silencio por Margarita (así era preciso que ella se llamase), tomó de nuevo el violín, colocólo debajo de su barba, dispuso con pulcra delicadeza el arco entre sus largos dedos, y adoptando una postura llena de gracia y languidez, hirió a la vez que las cuerdas del sonoro instrumento las fibras más íntimas que guardaba el corazón de la sensible melómana.

Al mismo tiempo la miraba, derrochando pasión por sus grandes ojos, negros y soñadores...

El sargento Durand, perdido en la sombra que proyectaba la pantalla del quinqué, movía complacido la cabeza, oriada de canos mechones de cabello, y murmuraba de vez en cuando:

—Muy bien.... ¡Bravo! Eso es música... eso.

Cuando Florian hizo oír la última nota de la predilecta melodía, los tres personajes suspiraron, cada uno a su manera y por distintas causas: Margarita, porque había contenido la respiración todo lo posible mientras duró la melodía; Florian, porque andaba siempre a caza de pretextos para suspirar por la joven; el veterano, porque adoraba la música italiana, tanto por lo menos como odiaba la del otro lado del Rhin.

Todo lo alemán le enfurecía; hizo la campaña del 70, volvió a sus lares con seis cicatrices y estaba avergonzado por no haber traído doce, como *minimum*.

Terminada la guerra, apresuróse a cumplir una palabra que solemnemente había dado, y se casó. Al nacer Margarita murió la madre.

Después de esto retiráronse padre e hija a vivir a un ignorado rincón del barrio Latino, y así trascurrieron dieciséis años, sin que el rudo sargento disfrutara otros placeres que el de ver cómo aquella encantadora niña iba paulatinamente desarrollándose a la manera que un delicado botón de rosa va poco a poco entreabriendo sus aterciopelados pétalos.

Supieron un día que en la vecindad habitaba cierto músico, un artista de talento, capaz de hacer más milagros con su violín que el mismísimo Orfeo con su lira.

Florian fue admitido en la casa del valiente veterano y se enamoró como un loco, más bien dicho, como un músico, de la incomparable Margarita.

Pero ¡ay! El pobre muchacho no había osado dar permiso a su lengua para descubrir el secreto que guardaba en su corazón, dejando a los ojos tan escabrosa faena; todo porque Florian era muy pobre, tan pobre que a su lado se hubiera dado Diógenes aires de capitalista. Allá arriba, en el sexto piso, en un reducido chiribitil con vistas a los espacios siderales, tenía un jergón, un par de sillas, una mesita, muchos papeles de música manuscrita y su violín. ¡La única joya que poseía!

Un día le regaló cierto compañero suyo tres billetes para el teatro de la Gran Ópera; dábase en él un concierto.

Margarita, Durand y nuestro joven escucharon con deleite diversos números de música italiana y francesa; pero habían leído con harta precipitación el programa, e ignoraban que se iba a ejecutar también la gran sinfonía de *Tannhäuser*, de Wagner.

El exsargento se enteró un poco tarde de aquel insulto que lanzaban a sus oídos, franceses hasta el tímpano, de aquel reto a sus creencias, a sus aficiones, a su espíritu patriótico, y tuvo que sufrir, moviéndose en su asiento como un condenado, aquella audición horriblemente alemana, saturada de germanismo, especie de trágala cantado por hulanos...

Cuando pudo abandonar el suntuoso coliseo estaba medio loco, rugía como una fiera. –Aquello (exclamaba) no era música, eran martillazos en la caja del tambor, era un ruido insoportable de sartenes y latas de petróleo, gemidos de trombones, traqueteo de timbales, bufidos de violines...

Así se expresaba el sargento Durand, y de idéntica opinión era su hija, que juró solemnemente no prostituir sus oídos escuchando más música innovadora, más música alemana.

–Hija mía –le dijo el veterano, ya más tranquilo, cuando regresaron a su casa– todo el que ame esa música no es buen francés.

Y ella contestó sencillamente:

–Es verdad.

Y Floriam ¿qué pensaba de aquello? ¡Gran Dios, que revolución se operó en sus ideas de artista! Entró en su buhardilla fascinado, tembloroso aún por la emoción. Ante su alma, entusiasta por el divino arte, abriéndose horizontes infinitos, algo grandioso, inconcebible, que él no hubiera jamás sospechado.

Su espíritu turbado reflejábese en el de Wagner como en un espejo; le comprendía, fundíase en él. Esa intuición mágica, espontánea, que sólo germina en las inteligencias privilegiadas, le decía que aquella música nueva, eco sublime de las pasiones humanas, de los gritos de la naturaleza, despreciando la antigua rutina, demoliendo por su base el carcomido edificio de la escuela italiana, sería capaz de imitar el rugido en el desierto, el rumor de las muchedumbres, el estrépito del volcán en ignición, el hervor de la cascada tumultuosa, el susurro del céfiro entre el follaje, el gemido del moribundo...

¡Y aún ayer amaba la insulsa melodía de los maestros italianos! Aquello era la infancia del arte... casi se hubiera atrevido a considerar como axiomática la afirmación de un crítico musical... ¡Que escuela italiana no era más que una sublime aficionada!

–¡Oh, Wagner! –se decía midiendo la estancia con desiguales pasos. –¡Yo te comprendo y admiro!

Y sentía bullir en su cerebro las notas de *Tannhäuser*.

Maquinalmente tendió hacia el violín sus manos... pero de pronto retrocedió asustado: se acordó de Margarita, de Durand....

Quedóse pensativo. ¿Quién saldría vencedor en la sorda lucha que comenzaba a iniciarse en su mente, su amor por Margarita, o la música alemana?

Declaramos, en honor a la verdad, que aquella vacilación duró apenas un instante, cruzando por su espíritu con más rapidez que un relámpago incendia el nebuloso horizonte. No era posible la lucha: entre su amor por el arte y su amor por Margarita, quedó ésta victoriosa.

Era preciso resignarse: olvidar que tal Wagner existía en el mando del pentagrama. Durand, Margarita misma; odiaban todo lo alemán; bien claro habían llegado a los oídos del joven los anatemas lanzados contra aquella maravillosa sinfonía de *Tannhäuser* por el viejo soldado y su hija.

¡Desgraciados! Ignoraban que el arte no tiene patria, y que la música es un lenguaje del alma comprensible en todos los países y en todos los tiempos.

¡Jamás pondría Florián su violín al servicio de aquella música, que ya adoraba! Pero una vez acostado, cuando las tinieblas invadieron su estrecho cuarto, cuando llegó el espíritu del artista a ese estado sin nombre que no es sueño ni vigilia, en que las percepciones psíquicas son confusas, y parece que se vive en un mundo de

fantasmas... entonces poblóse su cerebro de las notas que ha poco escuchara en la Gran Ópera.

A ser él espiritista, hubiera creído que un enjambre de espíritus burlones tomaba posesión de su alma, y que en ella se verificaba un conflicto, una batahola endiablada de corcheas, fusas, sostenidos, bemoles, *crescendos*, compases, puntillos, calderones, etc., variados hasta el infinito.

Y allá, a lo más íntimo de su aparato auditivo, llegaban, como vagos suspiros, las notas de *Tannhäuser*, lanzadas al espacio por algún genio incógnito...

Al despertar hallóse singularmente fatigado, casi sentía fiebre; un trozo de espejo, pegado con obleas a la pared, le manifestó con su nunca desmentida franqueza que durante aquella noche poblada de pesadillas habían surgido en su rostro un par de tremendas ojeras.

Bajó, sin embargo, a visitar a sus vecinos.

El padre de la joven estaba de pésimo humor, así lo demostraba su ceñudo semblante.

—Mr. Florian —dijo después de saludarle— ¿no habéis oído nada esta noche?

—¡Diablo! —exclamó Florian admirado. —En efecto, algo he oído, porque sufrí una pesadilla...

—¡Y yo! —gruñó el veterano. —Yo también tendré que creer en una pesadilla.

—¿Musical?

—Sí señor, y alemana por añadidura.

—¡Exactamente igual que yo! —murmuró el joven, cada vez más admirado.

El sargento se levantó, aproximóse al artista, y poniendo su recias manos sobre los hombros del joven:

—¡Mr. Florian! —le dijo con voz sorda. —Hay cierta clase de bromas que no tolero. ¿Habéis tocado esta noche ese maldito *Tannhäuser*?

—¡Yo!

—Sí, vos. He oído, entenderlo bien, he oído perfectamente tocar *eso* con un violín.

—¿Esta noche?

—Esta misma noche.

—¿En la Ópera?

—En la escalera, a las tres o las cuatro de la madrugada.

—Mr. Durand, os juro que yo también he oído algo; pero creí que se trataba de una pesadilla.... Y ¿cómo podéis creer que yo haya sido?

—Está bien —refunfuñó el viejo, volviendo a sentarse. —Habré soñado como vos; pero ¿y mi hija?

—¿También ella? —preguntó Florian.

—Sí —dijo Margarita sonriendo.

—¡Es asombroso! —pensó el artista [...] ⁸⁹ música se ha grabado en el alma de mis [amigos] como en la mía. ¿Se convertirán?

Pero no; padre e hija parecían irritados; no eran aquellos síntomas los propios del entusiasmo, ni aún siquiera los de la resignación. Veíase claramente que la imprevista serenata sobre motivos de *Tannhäuser* les había impresionado en el peor sentido posible.

Aquel día se habló muy poco en casa de Durand; su avinagrado rostro contagió a Margarita, que, con inusitada gravedad, bordaba cerca del balcón, y ciertamente que no llegaron a media docena las veces que sus ojos, abandonando la labor, se miraron en los del enamorado artista.

⁸⁹ Documento deteriorado.

Éste no pudo romper el hielo, ni porque intentó suscitar las conversaciones predilectas, ni porque interpretó a conciencia con su violín las más sentimentales e inspiradas melodías italianas.... ¡Todo inútil!

–¡Maldito músico! –se dijo Florian aquella noche al acostarse. –¿Quién podrá ser, si en efecto no hemos sido todos víctimas de una pesadilla?

Y trató de conciliar el sueño; pero ¡ay! inútilmente. La sinfonía de *Tannhäuser* volvió a tomar posesión de su espíritu, y de un modo insensible viose lanzado en los horrores de una fantasmagoría idéntica a la de la noche anterior... oía... sí, oía perfectamente aquella música que adoraba y aborrecía a la par... era el *andante*.

Trató de incorporarse en el lecho; pero en vano luchó, nuevo Prometeo, por liberarse de las invisibles cadenas que el sujetaban; hubiera sido feliz estrangulando al miserable artista que el embriagaba con semejante música.

–¡Oh, qué infernal pesadilla!

De pronto sintió una fuerte conmoción.... y volviendo prontamente a la realidad abrió los ojos.

Estaba en la escalera de su casa, con el violín en una mano y el arco en la otra. Duran, terriblemente enfurecido, aproximaba a los ofuscados ojos del atónito artista una vela encendida. Margarita, a la puerta de su habitación contemplábase con sonrisa desdeñosa y algo burlona...

¡Un rayo de luz penetró en las nebulosidades de su cerebro! El incógnito músico no era otro que... él mismo.

¡Florian era sonámbulo!”⁹⁰.

1889

El 3 de enero *El Imparcial* reseña *¿Contamos con algún escritor?*, folleto del crítico Leo Berg en el que declara que en Alemania sólo existen dos grandes genios: “Wagner, el ilustre compositor, y Bismarck, el incomparable hombre de Estado, «el más grande de nuestro siglo». Entre los novelistas sólo existen dos modelos, que no son alemanes: Zola y Tolstoj [sic]”⁹¹.

El 22 de marzo *La Ilustración Española y Americana* publica un artículo sobre Guillermo Jordán, estudiante de la universidad de Koenisberg que en 1862 inicia la idea de recitar de memoria sus composiciones poéticas. Al mismo tiempo que Wagner, Hebbel, Geibel y Soheffel –dice el articulista– “ocupóse Jordán en sacar a luz el oro genuino de la antigua tradición de los *Nibelungos*, y habiendo descubierto las afinidades que existen entre las tradiciones del pueblo alemán relativas a la muerte de Siegfried, a la venganza de Krimhilda y a la vuelta de Hildebrant, y el mundo de las tradiciones helénicas, las creaciones de Homero, cuya *Odisea* era su lectura predilecta cuando niño, siguió en su reconstrucción de los *Nibelungos* las huellas artísticas que guiaban al

⁹⁰ Blanco, R.: “Una audición de *Tannhäuser*”. *Los Lunes de El Imparcial*, 24-XII-1888.

⁹¹ “Álbum-Revista curiosa del año de 1888. Libros y Barcos”. *El Imparcial*, 3-I-1889.

maestro de los vates griegos en su reconstrucción de las tradiciones antiguas de la guerra troyana y de la *Odisea*⁹².

En carta fechada en París el 19 de julio, Eusebio Blasco reseña la exposición española de pinturas realizada en la Exposición Universal, donde se presentan varios cuadros realistas sobre temas históricos del siglo de oro español y en el que se conceden sendas medallas de honor a Raimundo Madrazo y Luis Jiménez Aranda; dice Blasco: “Todos nuestros cuadros de Madrid o de Roma huelen a frailes, a Inquisición y a moro. Así, resulta que los españoles, tan prontos a enfadarnos cuando los franceses nos creen armados de navajas y con la hoguera del auto de fe en la Puerta el Sol, somos los primeros en probarles que la España es siempre la misma. Ahora, por ejemplo, mientras las paredes del pabellón español de productos están desnudas, y en una salita pequeña del pabellón de industrias diversas tenemos lo menos posible de cosas útiles, artísticas o agradables, hemos edificado *tres* plazas de toros, hemos traído las gitanas de Granada, hemos tomado el Vaudeville para cantar la *pobre chica* y menear las caderas; hemos hecho venir de Madrid trescientas manolas, chaparras, cigarrereras, estudiantes vestidos como en tiempos de la tuna, calesas, guitarras, bandurrias y castañuelas, y como llamamos a esto manifestación nacional, resulta que los franceses seguirán creyendo que todos vamos vestidos en Madrid como los currutacos que allí encontró Pepe Botella, y mientras a nuestros pintores se les dan recompensas muy inferiores a su mérito, el Ayuntamiento de París, a la hora en que escribo esta carta, toma en consideración una moción para que se cierren todas las plazas de toros. –Todo esto es muy duro, muy violento para decírselo a compatriotas, a amigos del alma, a pintores ilustres, pero esto es la verdad, y al público se le debe la verdad. Lo que ha sucedido en la Exposición española de pinturas es tan lógico que no puede serlo más, dado el criterio que reina en toda Europa de los Pirineos acá. Con ser brillantísima esta sala, ha sido castigada por el tribunal del gusto moderno. D. José Jiménez Aranda, que es un modernista de talento colosal, lo decía no hace pocos días, y su opinión debe ser tenida más en cuenta, porque ha sido propuesto a su hermano D. Luis que vale menos que él . Concordaba con mi opinión de que nuestros pintores no han salido del círculo estrecho de la pintura que yo llamaría *equivocada*, es decir, extraña a todo movimiento progresivo. No deben olvidar que los seis retratos expuestos por Raimundo Madrazo y los dos gatitos de Domingo,

⁹² “El cantor de los Nibelungos y de la Edda, Guillermo Jordán”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 11, 22-III-1889, p. 172.

valen más que toda la sala. –Nuestros pintores no ven, o no quieren ver, que a la literatura melodramática, a las novelas de Dumas o de Walter Scott, han sucedido los libros de Dickens, de Farina, de Daudet, de Galdós; a la música italiana, detestada, aborrecida en el universo mundo y refugiada en la Plaza de Oriente de Madrid, han sucedido las obras de Wagner, de Gounod, de Saint-Saëns o de Massenet⁹³; a los melodramas de Deunery, las comedias de Augier o de Dumas hijo, las obras de Lindau o de Tamayo; a los casacones y las pelucas, y a los tricornios y a los zapatos con hebillas, la americana cómoda y el sombrero de paja. Se han empeñado en hacer lo que ya pasó, como los autores dramáticos, que en lugar de pintar su tiempo nos aburren con sus dramas de emociones, y de muertes, y de suicidios y sus inaguantables tiradas de versos. No son modernos, y en el pueblo centro de todos los adelantos y progresos, no se las ha hecho caso. Pasó el jurado por la sala española, vio, dominándolo todo, Reyes Católicos, y reinas de cuerpo presente, y Felipes segundos y Reyes Monjes, y en cuanto fijo la vista en un cuadro de hoy, dijo: –Pues éste. Aunque hubiera estado mal pintado (que no lo está) le hubieran dado la medalla de honor, como protesta”⁹⁴.

El 8 de octubre la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica “Gluck y el *Orfeo*” (partitura que Pedrell considera “maestra de Weber, Berlioz y Wagner”⁹⁵), con motivo del estreno de esta ópera en el teatro Lírico de Barcelona⁹⁶, cuyas representaciones son un éxito de público; en palabras de Pedrell la acogida en Barcelona es “solemne, triunfal”⁹⁷. Dice L. A. en el artículo indicado:

“He aquí una ópera que, a pesar de sus 127 años de existencia, no ha *fatto il suo tempo*, como suele decirse en jerga teatral, aquí en España, puesto que hemos necesitado la friolera de aquel número no corto de años para que apareciera en

⁹³ Eugenio Lafuente contesta al artículo de Eusebio Blasco en un escrito fechado en Archidona el 23 de julio de 1889 en el que dice: “Otra sorprendente noticia nos da, aunque por incidencia, el mismo señor: la de que la música italiana *es detestada, aborrecida en el universo mundo*, y que se ha refugiado en la plaza de Oriente de Madrid. –Ya me figuraba yo que algo de la música italiana, que hizo las delicias de nuestros padres, habría de estar pasado de moda hace tiempo, y que, los procedimientos armónicos, la instrumentación, y aún la estructura melódica habrían de ser hoy otros que cuando escribía Bellini; pero, francamente, detestar, aborrecer la sinfonía de *Guillermo Tell*, el terceto de *Lucrecia*, o el quinteto de los *Puritanos*, supone un refinamiento de cultura a que no creí que se hubiese llegado todavía. La última creación, como dicen los modistos, son las obras de Wagner, de Gounod, de Saint-Saëns, o de Massenet, a escoger. Verdad es que los españoles las conocemos hace mucho tiempo, y nos sabemos algunas de ellas de memoria; pero no hemos aprendido todavía a detestar todas las demás”. Eugenio Lapuente: “Los pintores españoles en la Exposición de París”. *El Imparcial*, 31-VII-1889.

⁹⁴ Eusebio Blasco: “París”. *Los lunes de El Imparcial*.

⁹⁵ “Boletín Musical de la quincena”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 40, 8-IX-1889, p. 134.

⁹⁶ La revista dirigida por Pedrell publica además en extracto del prólogo de *Alceste*. “Extracto de una carta del célebre Gluck al Gran Duque Leopoldo de Toscana”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 40, 8-IX-1889, p. 134.

⁹⁷ “Boletín Musical de la quincena”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 41, 22-IX-1889, p. 143.

nuestra escena, cogiéndonos así de improviso y dejándonos como Shakespeare dejaba a Víctor Hugo, admirados como *brutos* (La propiedad del término pertenece a Víctor Hugo).

De esos 127 años, sea dicho en honor de la verdad, hay que descontar como dato curioso una representación única y vergonzante del *Orfeo e Euridice*, dada en Madrid, el día 1º de enero de 1799, la noche del beneficio de una cantante llamada Proserpi-Crespi. ¡El *Orfeo* en época de Navidades! ¡El *Orfeo* alternando quizá con los *Pastorcillos en Belén* o la *Degollación de los inocentes*!

La ópera de Gluck, en efecto, no ha *fatto il suo tempo* ni aún con todo el peso encima de aquel número de años: las que lo han *fatto*, verdaderamente, han sido la mayor parte de obras nacidas durante ese lapso de tiempo en que el drama lírico rebajado ha producido engendros como los que hemos visto persistir en los teatros a ciencia y paciencia del sentido común artístico y de la reforma concebida por ese coloso que se llama Gluck, que nació en 1714, que escribió el *Orfeo* en 1762 y que murió en 1787.

¿Atravesaremos sin tantos obstáculos la breve distancia, relativa, que nos separa de la creación de los *Nibelungos* (puesto que parece un hecho el proyecto de representaciones de la famosa trilogía en España), como la que nos ha alejado, por excesos de unos y otros, del *Orfeo*? ¡La diosa de los destinos de la música lo quiera! [...]

¡Caso digno de notarse! Sin aquel *pasticcio*⁹⁸ y su mal éxito, el arte musical no poseyera quizás en la actualidad *Orfeo*, ni existiera la batalla de París entre gluckistas y piccinistas, ni la victoria de Gluck y sus reformas, y no fuera posible la aparición artística de Weber ni la nombradía de Wagner...⁹⁹.

El mismo 8 de octubre, la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica “El prelude de *Lohengrin*”, estudio de Gustavo Ernesto Campa publicado en *El Tiempo* de Méjico a raíz de la próxima audición de la partitura de Wagner en la tercera sesión de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio mexicano. En el escrito, Campa traduce las descripciones de Schuré, Liszt y Baudelaire sobre el Preludio de *Lohengrin*:

“Partidarios, como lo somos, de toda manifestación que revele loables deseos de adelantamiento y progreso del arte musical de nuestro país, aletargado desgraciadamente, bajo el malsano influjo de una anticuada, y hoy, poco menos que olvidada escuela, hemos experimentado grata satisfacción al observar la actitud asumida recientemente por la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, cuyas dos primeras audiciones se han verificado dando cabida a notables y bellísimas producciones de la moderna escuela.

Hanse escuchado ya, y con absoluta aprobación del público: *La Danse macabre*, de Saint-Saëns, *Les Scènes Pittoresques*, de Massenet, y el *Concerto en Mi bemol*, de Liszt, obras todas admirables, magistrales y dignas de ser conocidas y admiradas por el público mexicano. En el concierto que se anuncia para el día de mañana, se producirá además: *La jeunesse d’Hercule*, y ballet *Henry VIII*, del ilustre Saint-Saëns, y el Preludio de *Lohengrin*, soberbia producción de Wagner, acerca de la cual no necesitamos ni debemos emitir nuestra humilde opinión, toda vez que la crítica europea la ha formulado largo tiempo ha, calificándola como una de las más

⁹⁸ L. A. se refiere a *Pyramo et Tisbe*, encargo del teatro de Londres a Gluck durante su estancia en la ciudad del Támesis.

⁹⁹ L[uis?] A[rnedo?]: “Gluck y El *Orfeo*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 42, 8-X-1889, pp. 1-2.

bellas, más grandiosas e inspiradas de las que brotaron de la mente privilegiada del excelso compositor.

Sin embargo, deseando preparar el ánimo del público para la adición del magistral Preludio, traducimos enseguida los comentarios e interpretaciones simbólicas que ha originado, esperando que orientarán y facilitarán la comprensión de la obra.

Seres hay que, no descubriendo nada más allá de la *nota escrita*, se burlan y mofan de un simbolismo poético y filosófico; a ellos no van dirigidos estos renglones. Penétrese de ellos los que aspiren, como suave perfume ese divino ambiente de poesía que se desprende de toda bella obra de arte, los que sientan y comprendan, los que alcancen el ideal de una creación superior, los que aún experimenten el ascendiente de la belleza eterna e inmutable; a ellos van dirigidos y ellos nos harán justicia después de haber escuchado ese místico preludio, cuyas armonías parecen brotar del cielo y reflejarse en la tierra.

El autor ofrece el siguiente comentario-programa publicado en ocasión de un concierto verificado en París, en 1860:

«El Santo Graal era la copa en la cual el Salvador bebió durante la última cena y en la que recibió José de Arimatea la sangre del Crucificado. Refiere la tradición que el sagrado vaso había sido retirado en una ocasión a los hombres indignos, pero que Dios resolvió entregarlo nuevamente en manos de algunos privilegiados, quienes, por la pureza de su alma y santidad de su vida, merecían semejante honor. En la introducción de Lohengrin se procuró expresar el regreso del Santo Graal a la montaña de los caballeros santos, en medio de un poético grupo de ángeles.

»Desde los primeros compases, sumérgese en los espacios infinitos el alma del piadoso solitario que espera el vaso sagrado.

»Poco a poco ve formarse una extraña aparición que toma cuerpo y figura. Precísase más y más esa aparición y pasa ante su vista el milagroso enjambre de ángeles portadores de la sagrada copa.

»Aproxímase el cortejo. El corazón del elegido de Dios se exalta, se ensancha, se dilata; despiértanse en él inefables aspiraciones; cede a una beatitud creciente al encontrarse próximo a la luminosa aparición, y cuando al fin el Santo Graal mismo surge en medio del cortejo sagrado, se abisma en una adoración extática, como si el mundo entero hubiese desaparecido repentinamente.

»Sin embargo, el Santo Graal prodiga sus bendiciones sobre el santo en oración y le consagra su caballero. Enseguida, las ardientes flamas suavizan progresivamente su esplendor; en su santa alegría y sonriendo a la tierra que abandona, el enjambre de ángeles retorna a las celestes alturas. Ha dejado el Santo Graal bajo la custodia de hombres puros, en cuyos corazones se esparce el divino licor, y el augusto enjambre desaparece en las profundidades del espacio, de la misma manera que antes surgiera de ellas».

Tal es el comentario de Wagner, reproducido por Schuré en su obra *Le drame musical*, y ridiculizado sin gracia ni reflexión por un compositor mexicano, nuestro antagonista y ardiente defensor de la música italiana, quien inconscientemente atribuyó al libreto francés lo que de origen no le pertenecía. En su opinión son monerías los anteriores conceptos, Schuré es un fantasioso, Wagner un iluso, y algo semejante o peor el insigne Liszt, cuya versión simbólica no pudo exponer, contrayéndose a copiar su condensación de las obras de Soubies y Malherbe, *L'Oeuvre dramatique de Wagner*, de la cual se apropió igualmente la descripción del preludio del acto tercero.

Liszt se expresa como sigue, acerca de la composición aludida en el presente artículo:

«El preludio de *Lohengrin*, no es sino una especie de fórmula mágica que, como indicación misteriosa, prepara nuestras almas a la vista de cosas desconocidas y de

un sentido más elevado que los de nuestra vida terrestre. Esta introducción encierra y revela el elemento místico siempre presente y siempre oculto en la pieza; secreto divino, resorte sobrenatural, suprema ley del destino de los personajes, y de la sucesión de incidentes que vamos a contemplar. Para enseñarnos la inenarrable potencia de ese secreto, Wagner nos muestra primeramente la belleza inefable del santuario, habitado por un Dios que venga a los oprimidos y no pide más que amor y fe a sus fieles. Nos inicia en el Santo Graal; hace brillar ante nuestros ojos ese templo de madera incorruptible, de aromáticos muros, de puertas de oro, techumbres de abeto, columnas de ópalo y ojivas de ónix, a cuyos espléndidos pórticos sólo se aproximan los de elevado corazón y manos puras. Nos lo hace observar en su imponente y real estructura; pero, como preparando nuestros débiles sentidos, muéstranoslo primeramente reflejado en una onda azulada o reproducido por irisada nube.

»Al principio es una corriente adormecedora de melodía, un éter vaporoso que se extiende para que el cuadro sagrado se dibuje a nuestros ojos profanos, efecto exclusivamente confiado a los violines, los cuales, después de varios compases de armónicos, continúan en las más elevadas notas de sus registros. Pasa enseguida el motivo al dominio de los más dulces instrumentos de viento; los cornos y los fagotes al reunirse, preparan la entrada de las trompetas y trombones que repiten la melodía por cuarta vez, con un brillo de colorido deslumbrador, como si en ese instante único brillase el edificio a nuestra vista con toda su magnificencia radiante y luminosa. Pero el brillo, conducido por grados a esta intensidad de radiación solar, se apaga rápidamente como celeste claridad.

»Opácase el trasparente vapor de las nubes, la visión desaparece poco a poco en el diáfano incienso en medio del cual apareciera, y el trozo se termina con los primeros seis compases hechos más etéreos aún. Su carácter de ideal misticismo se manifiesta por el *pianísimo* conservado siempre en la orquesta, y apenas interrumpido el corto instante en que los latones hacen resplandecer las maravillosas líneas del único motivo de esta introducción. Tal es la imagen que desde luego se ofrece a nuestros emocionados sentidos, al escuchar ese sublime *Adagio*.

»Sería más difícil pintar los sentimientos que despierta, y que se aproximan a los que nuestro corazón puede distinguir entre los más extáticos arrobamientos. Si Dante, para hacernos concebir las beatitudes de las últimas esferas del Paraíso, a la vez que su belleza, compara los coros de almas bienaventuradas y oprimidas en innumerables multitudes, a las hojas de una rosa inclinándose todas hacia el mismo centro, nosotros, no pudiendo traducir sino por otra imagen la impresión producida por ese canto que se creería descende de las misteriosas alturas del Empíreo, nos atreveríamos quizá a decir que semeja a la ascética embriaguez que produciría sin duda en nosotros, la contemplación de esas flores místicas de las celestes mansiones que son toda alma, toda divinidad, y esparcen a su redor una estremecedora felicidad. La melodía se eleva primeramente como el tierno, suave, y delicado cáliz de una flor monopétala, para entreabrirse enseguida como ella en un elegante ensanche en armonías grandiosas, sobre las cuales se dibujan firmes remates, en un tejido de tan impalpable delicadeza, que la fina grasa parece tramada por el soplo de lo alto. Gradualmente fúndense dichos remates y desaparecen de manera insensible en un vago debilitamiento hasta que se transforman en perfumes impalpables que nos penetran como si proviniesen de la mansión de los justos».

Hasta aquí la poética y bellísima paráfrasis de Liszt que integralmente hemos traducido para uso del lector.

Léase enseguida la interpretación trazada por el reputado literato Baudelaire, uno de los primeros campeones del wagnerismo en Francia.

«¿Se me permite, dice el escritor citado, referir y expresar en palabras la traducción inevitable que forjó mi imaginación del *Preludio de Lohengrin*, cuando por vez primera lo escuché con los ojos cerrados y sintiéndome como arrebatado de la tierra?

»Recuerdo que desde los primeros compases experimenté una de esas felices impresiones que la mayoría de los hombres de imaginación han conocido al soñar durante el reposo.

»Me sentí desprendido de *los lazos de la pesantez*, y por el recuerdo encontré nuevamente la extraordinaria *voluptuosidad* que circula en las *regiones elevadas*. Enseguida pintéme involuntariamente el estado delicioso de un hombre preso de profunda *réverie* en una soledad absoluta, pero una soledad con *inmenso horizonte y grande luz difusa; la inmensidad* sin más decoración que ella misma. Pronto experimenté la sensación de una *claridad* más viva, de una *intensidad luminosa* creciendo con tal rapidez, que todos los vocablos usados para describir el colorido serían insuficientes para dar idea de ese *cúmulo siempre renaciente de ardor y de blancura*. Entonces concebí plenamente la representación de un alma agitándose en un medio luminoso de un *éxtasis* formado *de voluptuosidad y conocimiento*, y vagando muy por encima, y lejos, muy lejos del mundo natural».

Tales son las principales versiones del famoso preludio, las cuales predispondrán favorablemente el ánimo del público para la audición que se prepara.

Hemos satisfecho nuestro deseo y damos término a este pequeño artículo felicitando nuevamente a la Sociedad de Conciertos del Conservatorio por el acierto que ha manifestado introduciendo en su programa la sublime producción de Wagner.

¡Adelante, siempre adelante! tal debe ser su divisa. ¡Adelante! y que no desmaye ahora que aventura los primeros pasos.

Noble y artística es la misión que se ha impuesto, y debe proseguir teniendo en cuenta que con la propaganda que inicia de las admirables obras modernas, asesta rudos, agobiadores y mortales golpes a la rutina del pasado, y avergüenza a los sectarios del retroceso que aún pretenden izar su envejecida y abigarrada bandera. Mañana deberá ejecutarse el celestial *Preludio de Lohengrin*¹⁰⁰: ¿Cuándo se pondrá en estudio otro fragmento sinfónico del ilustre reformador del drama lírico?¹⁰¹

¹⁰⁰ El escrito de Campa es citado en un estudio estético de José Isaac Rábago publicado en *El Tiempo* de México; dice Rábago: “Una pieza literaria de relevante mérito, produce en el lector y en los que escuchan sentimientos más o menos vivos, más o menos intensos, pero idénticos en su esencia. –Una pieza musical no tan sólo conmueve de ese modo: produce, además de eso, en los oyentes, lo que pudiéramos llamar pluralidad de sentimientos. Entonces las variantes, impregnadas del más puro idealismo, no pertenecen al compositor, sino a los que escuchan. De esto presenta pruebas evidentes el artículo, notable por muchos títulos, publicado en *El Tiempo*, el domingo anterior, por el joven maestro D. Gustavo Campa. Refiérese el artículo citado al preludio de *Lohengrin*. –Según el autor del referido escrito «las armonías de ese preludio parecen brotar del cielo y reflejarse en la tierra». –Wagner ofrece en los primeros compases de *Lohengrin*, las emociones de un alma sumergida en los espacios infinitos. –Liszt interpreta de este modo la introducción citada: «En la belleza inefable del santuario habitado por un Dios que venga a los oprimidos y no pide más que amor y fe a sus fieles». –Según Baudelaire, esas armonías describen «el estado delicioso de un alma en su espacio sin límites, en una soledad absoluta». –De esas pruebas se desprenden estas naturales conclusiones. El sentimiento presta sus galas a la literatura, en tanto que la música da vida, en cierto modo, al sentimiento. –Hay más aún: la música es acaso más rica en elementos propios para expresar un mismo sentimiento, bajo diversas formas. –De esto tenemos pruebas elocuentes, estas entre otras muchas: En el género religioso, el *Ave María* de Schubert en paralelo con la de Luis Baca. En la música de salón, estos dos bellísimos modelos: la *Serenata* de Gounod y la de Schubert. En el género dramático el *Otello* de Rossini y el de Verdi”. Rábago, José Isaac: “Asunto Musical. Al distinguido escritor Sr. Pbro. Don Ramón Valle”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 43, 21-X-1889, p. 158.

El 22 de diciembre *La Ilustración Española y Americana* publica un artículo de Esperanza y Sola sobre los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, en una de cuyas sesiones se estrena en Madrid el Sexteto en *Si bemol* op. 18 de Johannes Brahms. Dice el crítico musical: “No ha faltado quien vea en Brahms (el compositor, sin duda alguna, más serio y de los de más valía, entre los que hoy viven en Alemania) el continuador de la obra beethoveniana; también ha habido quien, estudiando el Sexteto mencionado, ha creído encontrar en él, más la poética delicadeza de Schumann, que la grandeza de aquel a quien Berlioz llamaba el Titán de la música; pero para mí y respetando las opiniones dichas, antójaseme que en la obra en cuestión (que no debe olvidarse fue la primera en que el ya célebre maestro de la capilla imperial de Viena abordó el género *di camera*) hay algo, y aún algos, que induce a sospechar que al escribir el *Andante*, rondaba por su mente alguna de las más bellas y más populares melodías¹⁰² del *Tannhäuser*, que tal vez le sirviera de modelo”¹⁰³.

El 23 de diciembre *La España Artística* publica “El credo de un músico”, artículo que dice:

“Ricardo Wagner, el gran revolucionario musical, el creador de *Lohengrin* y de los *Cantares* [sic] de *Nuremberg*, antes de morir mandó llamar a su mejor amigo y le entregó el credo que va a continuación.

En él, resume Wagner sus grandiosos ideales artísticos, y da ejemplo de fe y de pureza tan magnos, como su vida y sus obras.

«Creo en Dios, Mozart y Beethoven, y en sus discípulos y apóstoles; –creo en el espíritu santo y en la verdad del Arte una e indivisible; –creo que este arte nos viene de Dios y vive en el corazón de todos los hombres iluminados; –creo que quien ha gozado una sola vez de sus alegrías, le será por siempre devoto y no podrá renegarla jamás; –creo que todo puede extasiarse en ese arte, y que a cualquiera le es permitido morir por él, de hambre; –creo que la muerte me hará feliz–creo que fui sobre la tierra un acorde disonante que la muerte resolverá con magnífica pureza.

»Y creo en un juicio universal, que dañará terriblemente a todos aquellos que buscaron negociar con alto y puro arte, que lo deshonraron desvergonzándolo, por

¹⁰¹ Campa, Gustavo E.: “El Preludio de *Lohengrin*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 42, 8-X-1889, p. 150.

¹⁰² El tema de este *Andante* con forma de variaciones es “una melodía popular confiada a los bajos, una especie de marcha lenta un poco grave”. Poggi, A y Vallora, E.: *Brahms. Repertorio completo*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 81.

¹⁰³ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 47, 22-XII-1889, p. 382.

maldad de ánimo o vil sed de ganancia; –y creo que serán condenados eternamente a oír su propia música»¹⁰⁴.

1890.

El 3 de marzo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* reproduce “Notas Musicales”, artículo de Gustavo E. Campa publicado en *El Tiempo* de México que en su mayor parte está dedicado a *Otello* de Verdi y *Lohengrin* de Wagner. Campa, que trata la ópera de Wagner con el fin de que la compañía de Abbey Grau la presente en la capital de México, da las fechas de estreno de *Lohengrin* en las principales ciudades de Europa y América. Dice Campa:

“Al producir *Otello*, Verdi firmó con la entereza del genio progresista, la sentencia de muerte de la anticuada escuela, de la escuela anti-estética que en un tiempo pudo regocijarse de contarle como adepto, moderado, es cierto, nunca servil, jamás desprovisto de esa intuición dramática que desde sus primeras obras le caracterizó, pero al fin su adepto aunque solo fuese por la nacionalidad a que pertenece y las exigencias de la época en que dio principio a su carrera artística.

Verdi –ya lo hemos expresado en otra ocasión– es el tipo de verdadero artista, del artista infatigable que persigue incesantemente la realización de un ideal que, en el ocaso de su existencia, cargado de años y de laureles, crea y produce cuando ha tiempo que pasó la época de lucha, no por ambiciones de gloria de que le exime su pasado, sino porque la creación es una exigencia del genio, porque Verdi ama a su arte, ama a su patria y ha querido fomentar el progreso del uno legar a la otra el último fruto, quizás, de su inagotable y privilegiada inspiración.

Mucho significa la producción de *Otello* para el arte en general, pero más para el arte italiano, cuya decadencia es un hecho que no necesita comprobación. Si Verdi es ejemplo de artista noble progresista, su *Otello* ha sido una lección, y una lección de elevadísima y trascendental estética. *Aida* fue ya una protesta de las rutinas del pasado; *Otello* es la completa emancipación. La primera no es obra de duda; pero sí de transición; es un magnífico ejemplar de la *ópera moderna*; en el segundo la transformación se manifiesta de manera radical, de esta transformación surge un *drama lírico contemporáneo*, presentado bajo una nueva y bellísima faz.

Se ha dicho que Verdi imitó a Wagner en la creación del *Otello*. Error que importa disipar. Se habría estado en lo cierto si se hubiese afirmado que Verdi ha estudiado la obra wagneriana con mayor provecho y discernimiento que todos los discípulos del maestro de Bayreuth... Quizás, teóricamente, Verdi sea uno de los más sinceros y fervientes partidarios de Wagner: en la práctica, guiado por su arrebatada fantasía, por su exuberante inspiración, por su maravilloso instinto dramático, Verdi, es un positivo ecléctico, dotado de gran originalidad, que no necesita seguir las huellas de nadie. Cuando Verdi, el Verdi de la última manera, suele imitar, es altamente disculpable: imítase a él mismo... Y nadie puede reprochar a un padre la semejanza de sus hijos.

¹⁰⁴ “El credo de un músico”. *La España Artística*, II, 75, 23-XII-1889, p. 3.

El influjo que pudo haber ejercido Wagner sobre el autor de *Otello* se descubriría no en las ideas, ni aún en los procedimientos técnicos que caracterizan el estilo del gran reformador, sino en la *forma* adoptada que deriva de los principios pregonados por el último e ideadas por el insigne Gluck. A lo que éste formuló en el prefacio de *Alceste*, sin llevarlo a la práctica de manera absoluta, ya por las condiciones de la época en que vivió, como por las particularidades de su estilo, Wagner dióle mayor extensión realizándolo con todo el poder de los elementos modernos y desplegando un justo medio, aprovechó de uno y otro lo que juzgó conveniente, sin imitar a ninguno y conservando los rasgos salientes de su individualidad. La imitación no habría determinado progreso alguno, y débese tener en cuenta que Verdi es, ante todo, un legítimo progresista. Ahora se comprenderá la significación que para nosotros tiene su conocido y bien meditado precepto: *Tornate all'antico, e sarà un progresso.*

Admitiéndose que la *forma* queda sujeta a la acción dramática, sería superfluo añadir que el acatamiento de tal principio no implica tampoco imitación en el terreno práctico, considerándose la extensión de tal principio, la variedad infinita de los textos puestos en música y el sentimiento individual de cada compositor.

La fusión íntima de la poesía y la música, tan anhelada y tan admirablemente realizada por Wagner, fusión de la cual derivan la verdad dramática, la fidelidad de expresión y la unidad de la concepción musical, constituye una de las más bellas y prominentes cualidades de la última creación de Verdi. Por eso al escuchar el *Otello* debe el público penetrarse profundamente del asunto, seguir paso a paso la sucesión de escenas, estimar el sentido de cada palabra, de cada acento de cada inflexión, si posible es, considerando que va a tener a la vista un verdadero drama humano cantado y comentado por un músico que es a la vez poeta y filósofo. No espere deleitarse con torrentes de vocalizaciones inoportunas que apenas halagan el oído, sin dejar impresión alguna en el corazón; no aguarde ciertos derroches de gorjeos más o menos celebrados, trinos y *fermatas* soportable tan solo en el salón de concierto y esencialmente ridículas en las situaciones dramáticas; olvide eso y otros despropósitos estéticos señalados universalmente en las anticuadas óperas italianas; y admire con toda el alma la pintura de pasiones y sentimientos, la exactitud y vehemencia de la expresión, la profundidad de las ideas, la frescura y novedad de las melodías, el brillante colorido de la orquestación, y otras mil cualidades que no necesitan recomendarse porque se imponen por sí solas y dejan huella profunda en el ánimo, como constituyentes de aquella suprema belleza que se alcanza aunque no quepa en descripciones. [...]

Hemos mencionado al público y queremos hacer valer uno de sus derechos con la actual empresa de ópera italiana.

Figuran en el repertorio de la compañía tres obras que se ansía escuchar en México, y que son dignas de nuestra cultura e ilustrados: el *Lohengrin* de Wagner, *Lakmé* de Leo Delibes, y *Romeo* de Gounod. Ahora bien, ¿se ejecutarán en nuestro gran Coliseo? Esto es lo que se ignora y lo que da origen a nuestra excitativa⁽¹⁾. [...]

Tiempo es ya de que se conozcan en Méjico ciertas obras neciamente discutidas por la rutina, acerca de las cuales el público no ha podido significar su juicio: llegado es el momento de que su voluntad se imponga y se satisfagan sus deseos.

Para muchos, para la gran mayoría, Wagner, por ejemplo, es un desconocido; para otros menos francos, pero *más inteligentes*, es un monstruo, una aberración, un necio, un alucinado; para otros, en fin, un genio colosal que merece respeto y admiración. ¿A quiénes asiste justicia en sus apreciaciones? Esto es lo que podría

⁽¹⁾ Sabemos que la compañía Abbey Grau, en la cual figura la Patti, sólo ha ejecutado el *Otello*, haciendo inútil la entusiasta excitación de nuestro amigo, respecto a la ejecución de las tres obras mencionadas, pues no se ejecutó ninguna de ellas. [Nota *Ilustración Musical Hispano-Americana*].

resolverse por el medio más seguro, acurado y eficaz, si la empresa, deseando prestar un servicio a nuestro arte y favoreciendo las inclinaciones del público, se resolviese a presentar el célebre *Lohengrin* de Wagner.

Ridículo es y casi vergonzoso, que se desconozca en México semejante producción escrita cuarenta años ha; desde entonces admirada en Europa y popular en ambos mundos. ¿Por qué México debe representar una excepción?...

A reserva de ocuparnos largamente de la obra si la empresa accede a la anterior insinuación, que no es sólo nuestra, podemos asegurarle, apuntamos a continuación los principales países en que el *Lohengrin* se ha ejecutado desde su aparición: esperamos demostrar así que no son infundadas nuestras reflexiones.

Lohengrin se estrenó en Weimar el 28 de agosto de 1850, bajo la dirección de Liszt y merced a sus esfuerzos y poderoso influjo.

El éxito que obtuvo entonces fue tan entusiasta y asombroso, que merece registrarse en los anales del moderno arte musical; de él data positivamente la celebridad de Wagner (proscrito en ese tiempo de su patria) y la difusión de sus producciones y doctrinas tan discutidas.

De la época mencionada (1850) hasta la fecha, se ha ejecutado en los siguientes lugares: en 1851 en Wiesbaden, en 1854 en Leipzig, Schwerin, Francfort, Darmstadt, Breslau y Stettin, en 1855 en Colonia, Hamburgo, Praga, Hannover y Riga, en 1858 en Munich, Sondershausen y Viena, en 1859 en Mannheim, Berlín, Dresde y Düserldorf, en 1860 en Königsberg y Dantzing, en 1862 en Rotterdam, en 1863 en Gratz, en 1866 en Buda-Pesth, en 1867 en Dessau, en 1868 en Cassel, Baden-Baden, San Petersburgo y Londres, en 1869 en Gotha y Stuttgart, en 1870 en Brunswick, Bruselas, Copenhague y Haag, en 1871 en Bolonia, en 1872 en Nuremberg y Florencia, en 1873 en Berna y Milán, en 1874 en Estocolmo y Stralsuth, en 1875 en Dublín y Boston, en 1876 en Lemberg, Trieste y Basilea, en 1877 en San Francisco, Nueva-York, Turín, Salzburgo, Crefeld, Melbourne, Magdeburgo y Tenesvar, en 1878 en Barmen, Roma y Görlitz, en 1879 en París (acto 1º) y Altona, en 1880 en Venecia y Génova, en 1881 en Amberes, Niza, Madrid, Nápoles, Liverpool; por último, en 1887 en París, a pesar de la ruda oposición de un círculo demasiado *patriota*, pero refractario al arte.

El *Lohengrin* se ha traducido a las principales lenguas: al alemán, francés, inglés, español, italiano, húngaro y ruso: su popularidad no pudo, pues, ponerse en duda ni por un momento.

Tócanos preguntar aún: ¿Se llegará a conocer en México bajo auspicios tan favorables como los que ofrece la actual compañía de ópera? La empresa responderá, y, si lo desea, de manera tan elocuente como digna de encomio.

Tenemos noticia de que los coros y orquesta han ejecutado y conocen la obra admirablemente, así como las partes principales, entre las que descuella la famosa Albani, que en tiempo no lejano rivalizó en Londres con la no menos famosa Nilsson en el papel de Elsa, y el tenor Tamagno que con gran éxito ha interpretado el de *Lohengrin*.

Si como lo esperamos, la prensa unánimemente secunda nuestra solicitud, no vacilamos en ser atendidos”¹⁰⁵.

El 8 de marzo *La España Artística* publica el suelto “Camisas musicales”, que reproducimos:

¹⁰⁵ Gustavo E. Campa: “Notas musicales”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 3-III-1890, pp. 222-3.

“¿Hasta dónde llegarán los inventores? Hay uno –por más señas belga– que acaba de inventar la camisa musical. Sobre los puños van impresos fragmentos de partitura, de manera que el instrumentista que toque la flauta, el arpa, el oboe o el cornetín de pistón, tiene su parte bajo los ojos y puede llevar en su maleta un repertorio completo, sin exponerse a pagar el más mínimo suplemento de peso. ¡Ya veis qué ventaja! El virtuoso que sea wagneriano, se apresta a leer en sus puños y a ejecutar en su instrumento favorito la *Romanza de la Estrella* de *Tannhäuser*, o la *Canción de la primavera* de *La Valkiria*. Si en el momento en que el concierto va a comenzar el auditorio pide obstinadamente el gran aire de *Norma*... el artista cambia de ropa blanca y satisface al público; bonita ocasión de decirle «que muda tan pronto de música como de camisa»¹⁰⁶.

El 28 de abril *El Imparcial* publica la primera entrega de “El Teatro Real y la ópera Italiana”, artículo en el que Guillermo Morphy examina la historia del espectáculo cultivado en el regio coliseo, su organización y relaciones con la ópera nacional. Dice Morphy:

“¿El Teatro Real es un teatro de ópera italiana verdaderamente tal? En mi concepto, no. La ópera italiana, seria o bufa, exige una sala no muy grande, donde sin esfuerzo del cantante puedan apreciarse todas las delicadezas del canto, una orquesta modesta destinada a acompañar y no a hacer efectos instrumentales que no estuvieron en la mente del compositor y un repertorio que pudiéramos llamar retrospectivo, y que sería tanto más numeroso cuanto mayor fuera la ilustración artística de los espectadores. Exige, sobre todo, cantantes que posean un estilo que puede considerarse en camino de desaparecer si es que ya no se ha perdido por completo, ya sea que se trate de la ópera bufa, ya del periodo rossiniano o del romántico de Bellini, Donizetti y Verdi.

A algunos parecerá que en tales condiciones el resultado sería mezquino; pero los que hemos tenido la suerte de oír a la Fressolini, la Albani, Ronconi, Mario y tantos otros, recordamos las profundas y deliciosas emociones producidas por el talento de aquellos artistas, sobre todo en las óperas de Bellini y Donizetti, La música de aquellos maestros, sin tantas aspiraciones como la moderna, se dirigía a conmover al público, y de tal modo lo conseguía con auxilio de aquella atmósfera romántica que había sido inspirada y que ponía en íntima comunicación al autor con sus intérpretes y oyentes, que en la *Straniera*, en la *Somnábula*, en *Norma*, en Lucía eran muy frecuentes los desmayos de las señoras y las lágrimas de los jóvenes elegantes de aquel tiempo, admiradores de Byron, de Lamartine o de Musset. Para esto no hacían falta ni gran orquesta, ni grandes masas corales, ni gran aparato escénico, ninguna de las condiciones que hoy se exigen.

El público, en su mayor parte, conocía el argumento a medias y no entendía todo lo que se cantaba en la escena, porque aún seguía la ópera concierto de los sopranistas; pero si no le interesaba o no prestaba atención al drama lírico, se identificaba con el sentimiento de éste o aquel personaje, uniendo las melodías predilectas con las propias alegrías o dolores, y haciendo de todo ello un goce puramente subjetivo, salía del teatro cantando *verano á te sul'aure i miei sospiri ardenti*, de *Lucía*, o *ah te dica s'io támarai questo pianto del mio cor*, de *Somnábula*, o la famosa *romanza*, de Donizetti, *bella é di sol vestita*, cantada por Ronconi con

¹⁰⁶ “Camisas musicales”. *La España Artística*, III, 85, 8-III-1890, p. 4.

tal expresión que aún vibran aquellos inspirados acentos en el alma y en los oídos de los que lo oyeron. De aquí nació el diletantismo, palabra con que se designaba entonces a los apasionados admiradores de maestros y artistas, y no faltaron aficionados que emularon con su talento la gloria de los más célebres cantantes, o que, como Mario, pasaron del salón a la escena impulsados por la propia vocación más aún que por los ruegos de sus amigos. Pero hoy no es posible negar ya la verdad ni cerrar los ojos a la luz. Wagner ha concluido con la ópera concierto, no sólo con sus ideas y con sus obras, sino ejerciendo tal influencia que ni aún el mismo Verdi ha podido sustraerse a ella, ni hay compositor italiano que no procure acercarse al espíritu y al estilo del Júpiter de Bayreuth.

Si los mismos compositores italianos sienten, piensan y escriben en alemán; si la índole de sus obras se presta cada vez menos al *bel canto*; si los buenos cantantes escasean cada vez más, como escasean las óperas, ¿va a vivir la ópera italiana eternamente de las ocho o diez que se representan hace tantos años en el Teatro Real?

Esto explica por qué se han ido cerrando en toda Europa los teatros de París; de Londres, de Viena, Berlín y Petersburgo, donde el arte italiano tuvo tanta preponderancia, porque hay cantantes rusos, alemanes, americanos, españoles y hasta ingleses, muchos de los cuales pueden cantar extenso repertorio en varias lenguas, y porque, en fin, los teatros que se empeñan en luchar contra el movimiento lógico y natural de la historia artística se colocan en circunstancias anormales imposibles de dominar, a pesar de la mejor buena fe, de la mayor inteligencia y de la más decidida protección”¹⁰⁷.

El 23 de julio la prensa musical anuncia que Bretón está componiendo una nueva ópera española; dice *La España Artística*: “Después de abandonar el drama de la historia catalana en que figuró como protagonista Ramón Berenguer, *El Fratricida*, porque uno de los efectos del poema hubiera tenido semejanza con cierto pasaje del *Rienzi*, de Wagner, Bretón ha escogido ya definitivamente la leyenda de fray Juan Garín, en las crónicas de *Vifredo el Velloso*”¹⁰⁸. Ese verano, Bretón y el libretista Fereal visitan en compañía del escritor catalán Alberto Llanas la sierra de Montserrat para conocer el lugar donde se desarrolla la acción; en carta fechada en San Sebastián el 8 de agosto Bretón declara sobre el asunto de *Garín*: “Nada he encontrado más musical, más original y de escenario tan hermoso como esa leyenda”¹⁰⁹:

“La época me enamora, el teatro de la acción es incomparable. Óperas de la época de Carlos V me parecen de patrón. Viana ya está tratado. El de Urgel es poco político bajo el punto de vista español, y lo del Compromiso de Caspe no es musical.

Los Moncadas sería mejor, pero hartos particular. Roger (que es muy bueno) está también hecho por un ilustre contemporáneo, si bien no obtuvo fortuna [...] Garín no es catalán, pero en Cataluña se cuenta; no es histórica —¿quién sabe si lo serán

¹⁰⁷ Morphy, G.: “El Teatro Real y la ópera italiana”. *El Imparcial*, 28-IV-1890.

¹⁰⁸ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 103, 23-VII-1890, p. 1.

¹⁰⁹ “La nueva ópera de Bretón”. *El Imparcial*, 17-VIII-1890.

Los Amantes!– Wagner se inspiró en las leyendas, y éstas son sin duda alguna abundante fuente de inspiración; ahora, que yo encuentro equivocado –y de esto ya hemos hablado otras veces– aceptar las leyendas con todas sus maravillosas consecuencias como el coloso hizo; así resulta que sus personajes no interesan, porque no son como nosotros; no se puede llorar con Brümehilde [sic], ni Siegfried; admira su asombrosa música y el aparato de que reviste sus hechos, pero no interesa humanamente; el sentimiento no se ve sino en algún detalle; por eso está condenada su obra dramática a desaparecer en cuanto músicos modernos, fuera ya de la presión que ejerciera, aprovechen sus conquistas en el campo de la armonía, antes de él pequeño, casi raquíto, y hoy gracias a él sin límites y escriban, sin prejuicio ni sistema, como sientan y canten los sentimientos humanos, no los de los dioses que no conocemos.

En *Garín* quiero yo demostrar como hay fantástico o que tal lo parece *dentro de lo humano*; cuadros que no pueden inventarse mejor en las regiones ideales; yo acertaré o no, pero la pauta poética no puede ser más amplia y lógica. –¿Puede haber entre Dioses pasión más fuerte que la del amor? –No la hay o no la sabemos inventar. ¿Puede haber algo más grande o sabemos inventar algo más grande que el personal sacrificio? Tampoco. Pues llena está la historia de humanos y voluntarios sacrificios. Lo maravilloso en el arte es un histerismo artístico sin consistencia. Una cara con tres ojos es un fenómeno; una con dos *si está bien pintada*, siempre será buena, siempre, eternamente”¹¹⁰.

El 15 de agosto la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica la primera entrega de “Cuatro palabras sobre la música popular” de Juan Kaisser, quien, refiriéndose a los cantos populares, dice: “¡Lástima grande que nuestros afamados maestros de música no se hayan ocupado con más solicitud en recoger en un solo ramo esas *flores esparcidas*, alguna de las cuales, tal vez, podría servir de tema a grandes obras! Que lo diga, si no, la celebrada ópera intitulada *Der Freischütz*, o el franco cazador, estrenada con gran éxito en Berlín el año 1821, y debida a la inspirada pluma del malogrado compositor Carlos M.^a de Weber, condiscípulo del inmortal Meyerbeer, y de cual maestro casi puede decirse que fue el fundador de la moderna escuela del drama lírico alemán. El argumento de la mencionada ópera ¿qué es sino la balada o tradición conocida en los países del Norte con el nombre de *El cazador negro*, o *el mal cazador*, en otros sitios con el nombre de *El rey de los álamos* y entre los catalanes por la canción del *Compte Arnau*? Y el libreto de la aplaudida ópera *El Buque fantasma*, del renombrado maestro Ricardo Wagner, ¿no es una hechura también de una balada popular noruega?”¹¹¹. Refiriéndose a la Edad Media dice Juan Kisser en la tercera entrega del artículo:

¹¹⁰ “La nueva ópera de Bretón”. *El Imparcial*, 17-VIII-1890.

¹¹¹ Juan Kaisser: “Cuatro palabras sobre música popular”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 62, 15-VIII-1890, p. 312.

“En la época de que hemos hablado un solo individuo hacía lo que ahora hacen el poeta, el compositor y el autor; este era el papel de los bardos entre los celtas, los escaldas en Islandia y Escandinavia, y los trovadores en la Edad Media, como más tarde lo hicieron en Alemania los Maestros cantores, según queda bien demostrado en el drama musical *Los maestros cantores de Nuremberg*, del eminente genio Ricardo Wagner, quien de mano maestra pintó los chistosos incidentes a que da lugar la lucha que entre dichos trovadores del Norte se empeñaban para disputarse los premios, que recibía de manos hermosa dama quien de ellos se distinguía con la mejor composición, y sólo para los que no hayan leído el antedicho drama diremos que los Maestros cantores, o *Meistersingers*, como los llamaban en Alemania, eran individuos del pueblo o artesanos que pertenecían a toda clase de oficios, cuales gremios respectivos, con sus banderas, concurrían al certamen que en cierto día del año se celebraba y en el que, ante todo el pueblo, se entregaba el premio al Maestro cantor que había compuesto la letra y música de la canción más perfecta, que él mismo recitaba⁽¹⁾. Esto no quiere decir que no se conocieran en Alemania los trovadores hasta la aparición de los Maestros cantores, puesto que antes del siglo XVI ya existían los que se nombraban *Minnesingers* o cantores de los recuerdos, quienes se acompañaban sus canciones con arpa o cítara, y a estos se refiere Wagner en su ópera *Tannhäuser*”¹¹².

El 15 de octubre la *Ilustración Musical Hispano-Americana* reseña *Música y Literatura* de Eduard Hanslick (Berlín, Paetel). Este volumen –dice la revista– “forma la 5ª parte de la obra del eminente crítico vienés, intitulada, *La Opera moderna*; encuéntrase interesantes capítulos sobre la ópera de Wagner, *Las Hadas*, su *sinfonía en do*, su correspondencia con Liszt, sobre las nuevas composiciones vocales e instrumentales de Juan Brahms, sobre el Don Juan de Mozart, sobre las óperas de Gluck, etc”¹¹³.

El 15 de noviembre la *Ilustración* publica la primera entrega de “Verdi y *Otello*”, estudio crítico musical de Gustavo Ernesto Campa basado en el análisis de la reducción para piano de la ópera de Verdi. Dice Campa refiriéndose a la tempestad inicial del primer acto de la partitura:

“No concedemos gran importancia a este género de composiciones consideradas exclusivamente como imitativas e introducidas en la sinfonía, puesto que no responden a su título desde el momento en que pueden representar tanto una

⁽¹⁾ Dice Inzenga, en su colección de cantos de Galicia: “Existe en Galicia una antigua costumbre, que acaso contribuya a conservar el rico caudal de sus canciones populares. En las bodas que en ella se celebra la gente del campo, se verifica generalmente un certamen de canto, en el cual sale premiado con el pan de la boda (*regueifa*) aquel que ha demostrado poseer mejor voz y saber mayor número de coplas, que las más son improvisadas. Asimismo las mujeres conocidas en el país con el nombre de *cantadeiras*, suelen entablar entre sí iguales luchas poético-musicales, ya recordando o bien inventando un sinnúmero de coplas, a cual más sentidas o intencionadas”. [Nota *Ilustración*...]

¹¹² Juan Kaisser: “Cuatro palabras sobre música popular”. *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 67, 130-X-1890, pp. 371-2.

¹¹³ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 66, 15-X-1890, p. 365.

tempestad como una batalla o cualquiera catástrofe que asombre, consterne o aterrice, según la expresión de J. Weber; pero sí creemos que acompañadas del aparato escénico, son de efecto inmediato, siempre que estén trazadas con la maestría de que ha hecho gala Verdi, en la tempestad con que da principio su *Otello*. No por esto participamos de la opinión de Bellaigue, crítico de la *Revue des deux mondes*, que en un arranque de entusiasmo exclama: «¡La tempestad de la *Walkyrie* palidecería comparada con ésta!». Primeramente el fragmento de Wagner a que alude, siendo el preludio de la obra, está escrito únicamente para la orquesta y no puede compararse con el de Verdi en cuya estructura entran elementos más variados y poderosos: en seguida las tendencias e inspiración de ambos compositores son absolutamente disímbolas y opuestas, y por último, la superioridad del primero como instrumentista, no sólo sobre Verdi, sino sobre todos los compositores contemporáneos, es universalmente reconocida.

Casualmente apoyando nuestra última aserción, dice Heugel, el crítico del *Menestrel*, lo siguiente a propósito de la instrumentación de *Otello*:

«La orquestación de Verdi, un poco desnuda, carece de flexibilidad y de la cohesión necesaria para rodear la palabra como de una pasta armónica. Los ángulos son muy acusados, ya aún en sus caricias se siente en Verdi la rudeza varonil»¹¹⁴.

Dice Campa refiriéndose al dúo entre Otello y Desdémona al final del acto primero:

“Otello ordena a todos que se retiren y queda en escena acompañado solamente de Desdémona. Comienza en este punto el inspirado dúo que con sobrada razón electrizó al público en la primera representación.

«La orquesta se calma gradualmente –dice Bellaigue– llegando casi al silencio. Lentamente despréndese entonces de esta paz un canto misterioso; los violoncellos murmuran, esperan en seguida, y Otello principia el dúo ideal con que termina el primer acto. Creo que nada más bello se ha escrito en el lenguaje del amor».

Y en efecto, sin admitir tan resuelta conclusión, preciso es convenir en que este diálogo amoroso es un verdadero arranque de inspiración. La frase de Otello *Già nella notte densa s'estingue ogni clamor* y su continuación, contienen tanta ternura, como misteriosa poesía la respuesta apasionada de Desdémona. Ambas nos recuerdan vagamente el sentimiento de ciertas melodías de *Aida* y del dúo encantador de *Lohengrin*¹¹⁵.

El 30 de noviembre la *Ilustración* publica la segunda parte de “Verdi y *Otello*”, dedicada al segundo acto de la ópera. Refiriéndose al *Credo* blasfemo de Yago como “magnífica pieza”, dice Campa: “En vano buscarían en ella nuestros retrógrados melómanos, una melodía bien determinada, conteniendo sus frases medidas a compás y guardando la simetría que para ellos exige el oído; en vano la armonización negligente de los compositores que hacen su delicia y su instrumentación incolora y vulgar; nada de esto existe en la composición de Verdi, y con razón, a fe, puesto que el maestro ha

¹¹⁴ “Verdi y *Otello*. Estudio crítico musical por Gustavo E. Campa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 68, 15-XI-1890, p. 384.

¹¹⁵ “Verdi y *Otello*. Estudio crítico musical por Gustavo E. Campa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 384, 15-XI-1890, p. 68.

sido uno de los campeones del progreso musical. La anticuada forma está desechada por completo y sustituida ventajosamente por una soberbia declamación. Verdi no es un wagnerista por cierto, pero sí acata los principios modernos propagados por el creador del drama lírico alemán. No se busque pues en la imprecación de Yago las vulgaridades tan gustadas aún desgraciadamente entre nosotros, júzguese de su belleza por lo que contiene en alto grado: arte, elevado sentimiento escénico y justo acento dramático”¹¹⁶.

1891

A raíz de las interpretaciones del final del acto primero de *Parsifal* (*Consagración del Graal*) en la sesiones de la Sociedad de Conciertos celebradas el 1 y 8 de marzo, *La Crítica* recoge la primera parte de “Parsifal y Wagner”, artículo que queda inconcluso al suspenderse la publicación de la revista. Dice así:

“Los que conocen la literatura Medioeval saben, que *Parsifal* como *Lohengrin*, dramas musicales de Wagner, están sacados de los poemas y romances que inspiró la musa céltico-bretona en su contacto con las influencias arábigo-orientales y cristianas. El *Parsifal*, como composición poética, corresponde al ciclo de la Tabla Redonda, ofreciendo al erudito una copiosa literatura, en que toman parte la mayoría de los pueblos europeos. Originario el mito de la Bretaña, trasfórmase en manos de los *Trouvères* de los siglos medios, y con Cristiano de Troyes en Francia, y Wolfram de Eschenbach en Alemania, adquiere desarrollos considerables hasta constituir un verdadero poema religioso místico, calificado como una de las creaciones más espléndidas de la antigua poesía romántica. En España se conocen varias composiciones en prosa de los siglos XV y XVI, cuyo fondo responde a la misma tradición, siquiera se noten en ellas grandes cambios, producidos por el influjo de elementos nuevos, engendrados por el vaivén social y el conflicto sucesivo de las ideas.

En *Parsifal* hay que tener presente: el carácter legendario del asunto, y sus tendencias místico-teológicas. Trátase de una creación sostenida por dos energías: la inspiración poética y el subjetivismo místico. De aquí el carácter religioso, solemne y sobrenatural de la composición dramática a que responde la música grandemente apropiada al argumento, y la acción que lo caracteriza con poderosa lógica. Los que discurriendo sobre la música como sobre la pintura, sostienen que en el dominio de las artes bellas el fondo es cosa baladí y secundaria, y que lo culminante y apreciable es la forma, harán bien en no preocuparse del *Parsifal*, enérgica protesta contra el exclusivismo del arte por el arte. En la obra wagneriana, fondo y forma se corresponden y compenetran en tal medida, que no hay modo de concebir el valor científico-estético de la partitura, sin atender el uno a la otra.

Abstracción hecha del procedimiento musical del maestro, juzgando el *Parsifal* como composición escénica, sería ilícito desconocer el talento que revela a la trama

¹¹⁶ “Verdi y *Otello*. Estudio crítico musical por Gustavo E. Campa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 69, 30-XI-1890, p. 395.

poética, la inspiración que brilla en el complemento plástico artístico. La unidad de la obra no consiste en el estilo: radica en el ingenio con que los «motivos dominantes» se relacionan entre sí y enlazan las partes todas del drama, en el colorido particular que lo caracteriza en todos sus episodios, en el acierto y en la tenacidad con que personajes, sonidos y acciones concurren un fin único y supremo.

Parsifal, como producción literaria, no es copia servil de los poemas antes citados. Wagner buscó en ellos la inspiración y hasta el tipo de los personajes, disponiendo luego el argumento según su propia voluntad y las necesidades de su estética.

El drama de *Parsifal* es como sigue:

La escena representa un apretado y añoso bosque en la vertiente ibérica de los Pirineos, donde se halla situado el templo del Santo Graal. Gurnemanz, anciano guerrero, encargado con dos jóvenes pajes de la vigilancia exterior del santuario, reposa al pie de un árbol que se levanta en el centro de la escena. Duermen a su lado los mancebos, y todos se despiertan y levantan al saludar la aurora, desde las torres del templo, los trompeteros en ellas situados.

Anúnciase la venida de Amfortas, rey del Graal, que padece de la herida que le infiriera el mágico Klingsor con la lanza misma que Longinos blandió en el Calvario contra Jesucristo. Había sido aquélla confiada a Amfortas; pero distraído en los brazos de Kundry, bella tentadora, merced a los sortilegios de Klingsor, éste había logrado apoderarse de ella, llevándosela al torreón que habitaba en los confines de la España musulmana.

Divídense el dominio de Kundry los caballeros del Graal y el encantador: obedece a los primeros la bella embaidora [sic] mientras goza de su voluntad; víctima es del segundo cuando éste la sumerge en letárgico marasmo.

Tendido sobre rica litera, que conducen gallardos mancebos, hállase Amfortas, presa de acerbos dolores, que no mitiga el perfumado ambiente de la mañana. Consúmele la fiebre, y buscando alivio en el movimiento, se dirige hacia el lago que se abre en las cercanías.

Quedan algunos caballeros en la escena, y Gurnemanz explica el origen de la dolencia que al rey aqueja y los misterios del Graal, añadiendo que los dolores de Amfortas pueden ser mitigados, según el oráculo, por la mediación de un ser honesto, cándido y valeroso. Si en lo que se refiere al Graal la explicación de Gurnemanz coincide con lo que respecto de él se lee en poetas y noveladores tocante al extremo de la cura, es evidente que en el fondo de la leyenda palpita la idea de la redención operada por una criatura sin mancha, cuyos merecimientos han sido quilatados en el crisol de la tentación.

Es el Graal la precisa copa donde José de Arimatea recogió la sangre del Salvador. Representa Parsifal la virtud de la pureza y del sacrificio, que borra la falta de que es víctima el rey Amfortas; Kundry, el elemento femenino utilizable por el pecado cuando la gracia no lo realza y purifica.

Errando Parsifal por la selva, ha visto volar un hermosísimo cisne, objeto de supersticiosa predilección de parte de los caballeros. Apuntarle con su flecha y herirlo, todo ha sido uno. Acuden alarmados algunos escuderos, trayendo muerto el blanco animal; otros rodean al autor del entuerto. Gurnemanz le reconviene; Parsifal se arrepiente de lo que ha hecho, rompe su arco.

Nadie le conoce. Él mismo ignora su historia. Sólo Kundry puede suministrar algunos detalles sobre ella, revelando a los circunstantes parte del secreto que encierra el destino del mancebo. Gurnemanz parece adivinar en él al libertador prometido. Retiéndole y le guía hacia el templo del Graal, ganoso de ver si bajo sus bóvedas se confirman las sospechas que le asaltan.

Mutación de escena. Aparecen el imafronte, el pórtico y las arquivoltas del románico del templo. Gurnemanz y Parsifal desaparecen bajo la bóveda de entrada. Ligero vapor sube del abismo, y después, entre la bruma se dibuja la rotonda del santuario, con su galería semi-circular y sus arcos trazados en medio punto. Crece la luz, y la perspectiva se acentúa hasta fijarse con fuertes líneas. Remata la rotonda en elevada cúpula, por donde se derrama sobre el conjunto suavísima luz.

Salen del fondo graves caballeros, que preceden a la litera de Amfortas. Avanza ésta en hombros de otros más jóvenes; colócanse todos en derredor de la mesa circular que ocupa la rotonda, y Amfortas se sitúa en el lugar más próximo al tabernáculo donde se guarda la venerada reliquia.

De lo alto caen sobre los congregados las notas delicadas de un canto seráfico, entonado por juveniles voces. La augusta ceremonia del Graal empieza. Es una reminiscencia de la Cena de Jesucristo con los apóstoles. Parsifal, conducido por Gurnemanz, presencia absorto el acto religioso. La copa es al fin descubierta. Empúñala Amfortas, cediendo a las órdenes que su padre Titurel le trasmite, y en medio de los dolores que le aquejan, la ofrece en alto a la contemplación absorta de los caballeros.

Invade el templo trasparente oscuridad; caen de rodillas los circunstantes; resuenan en lo alto inefables cánticos de éxtasis místico, y un rayo purpúreo ilumina la copa.

Tras esto, verificase la comunión de los caballeros bajo las dos especies, y , por último, termina la ceremonia levantándose todos y desapareciendo en el mismo orden en que habían venido”¹¹⁷.

El 23 de junio *La España Artística* anuncia la publicación del primer tomo de *Biblioteca popular para el Filarmónico* escrito por Enrique Sánchez Torres, volumen que contiene “las semblanzas de nueve músicos clásicos (Beethoven, Mozart, Haydn, Wagner, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Schubert y Gluck) y de seis artistas españoles (Gayarre, La Cepeda, Mateu (Uetam), Laban, Goula y Sarasate)”¹¹⁸.

En el verano de 1891, Gabriel Merino, director de *La España Artística*, abre un debate sobre la conveniencia de escribir las óperas en verso o en prosa, siguiendo el ejemplo de *Le Figaro* de París que, a propuesta de Emille Zola pregunta, a los compositores franceses sobre esta cuestión. En el informe que emite **Tomás Bretón**, fechado en San Sebastián el 1 de agosto de 1891, el salmantino se muestra partidario del libreto en verso e indica: “ya se usa en cierto modo la *prosa* en los recitados de ópera, escritos hoy con acertada libertad en metros endecasílabos, oda y silva sin consonantes ni asonantes (en lo que al castellano afecta) y con reposo y puntuación libres. –Pero como para ser *bella* una ópera –en mi opinión– no puede componerse de recitados eternos y como eso de la *melodía infinita* (que es adonde se pretende ir) es hasta hoy una quimera, yo entiendo honradamente que no puede absolutamente prescindirse de la

¹¹⁷ “Parsifal y Wagner”. *La Crítica*, II, 20, 12-III-1891, p. 65-6.

¹¹⁸ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 147, 23-VI-1891, p. 2.

forma *rítmico-poética* para componer una ópera que merezca ser justamente gustada y apreciada”¹¹⁹. En carta fechada en Gijón el 4 de agosto, **Emilio Arrieta** indica que “consideraría como una gran desgracia para el arte de la música teatral, si llegara a desaparecer de las obras lírico-dramáticas el verso sustituyéndolo con la prosa”¹²⁰. “Creo –dice **Emilio Serrano**– que las óperas deben ser escritas en verso, una vez que los cuadros musicales tienen lugar en un momento que la acción dramática se para, y que la conducción de uno a otro cuadro, o lo que es lo mismo, el desenvolvimiento dramático se efectúa en estancias que pueden muy bien ser en versos libres, para ofrecer en los recitados libertad absoluta al compositor para expresar una idea diferente en cada verso, si así conviniese la acción, única ventaja que podía tener la prosa sobre el verso. Pero no cabe duda que los versos en las piezas musicales, deben tener mayor número de combinaciones métricas de las que hoy tienen en España e Italia”¹²¹. **Valera Silvari** se muestra partidario de la prosa; “a nuestro juicio –dice– débese emplear la prosa en el drama con lisonjeros y bellísimos resultados, pero no por eso intentamos desterrar el verso del teatro [...]. El drama universal; la apoteosis de la reacción y todas las grandes epopeyas de la humanidad, se han escrito en la única forma que deberían escribirse: en prosa”¹²². **Leandro Guerra** opina “que los libretos pueden servir lo mismo en prosa que en verso, porque el arte musical no sólo se presta admirablemente a la prosa y al verso, sino que además poetiza la prosa y dice en prosa el verso, para dar mayor verdad a la declamación”¹²³. **Miguel Marqués** considera la composición de óperas en prosa como “un descabellado proyecto” y dice: “creo firmemente que las revoluciones en el arte no se confecciona a medida y a capricho de unos pocos o muchos señores que discuten en Ateneos y periódicos, sino que el día menos pensado sale el genio y las impone”¹²⁴.

La España Artística recoge las opiniones de otros compositores españoles haciendo notar que “como en Francia, la información abierta por *Le Figaro* con la sola idea de recabar un parecer sino unísono, al menos en mayoría, en pro de la aceptación del libreto en prosa para las óperas, dio un resultado negativo a dicha reforma [...] aquí entre nosotros, parece ser que existe también una opinión casi unánime en contra de los

¹¹⁹ “La ópera en prosa. Informe de Don Tomás Bretón”. *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 2.

¹²⁰ “La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Arrieta”. *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 1.

¹²¹ “La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Serrano”. *La España Artística*, IV, 157, 8-IX-1891, p. 1.

¹²² “La ópera en prosa. Informe del señor Varela Silvari. El drama lírico”. *La España Artística*, IV, 15-IX-1891, p. 1.

¹²³ “La ópera en prosa. Informe de D. Leandro Guerra”. *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 1.

¹²⁴ “La ópera en prosa. Informe de D. Miguel Marqués”. *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 1.

propósitos del gran novelista francés Zola”¹²⁵. El planteamiento de si la ópera debe estar escrita en verso o en prosa parece a **Francisco Asenjo Barbieri**¹²⁶ “una *chifladura* del francés que la planteó, porque *demasiado prosaicos* son ya los libretos que hoy se ponen en música [...]. Yo creo que la poesía *no le estorbó* a Rossini [...], ni a Bellini [...], ni a Donizetti [...], ni a Meyerbeer [...], ni a Gounod [...], ni a Wagner para su *Lohengrin*, etc, etc. Por consiguiente, cuando salgan a luz compositores del calibre de los que dejó 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”¹²⁷. **Gaspar Espinosa de los Monteros** dice: Soy de parecer que los *libretos* se haban en verso [...]. No soy partidario ni de la *melodía* ni *recitado infinitos*...Yo admito una innovación en sentido progresivo, pero nunca hacia atrás. Por eso, creo que el sistema de libretos en prosa, nos conduciría inevitablemente a la música antiarrítmica de los tiempos antiguos”¹²⁸. **Joaquín Valverde** (padre): “Desde luego declaro que el maestro compositor debe sentirse con fuerzas para poner en música el *Diario de Avisos*; pero esto es solamente con relación a los medios prácticos del arte de componer; porque en otro sentido, es un disparate. Mientras subsista el *ritmo*, conviene que la obra lírica esté en forma poética”¹²⁹. **Eugenio M^a Vela**: “Mi opinión es, que como en la ópera italiana que es el antiguo modelo, en nuestra ópera nacional debe ser el libro en verso, y a mayor abundamiento nuestra lengua no es difícil de versificar”¹³⁰. Los libretos, dice **Ricardo Jancke**, “deben hacerse en verso porque se hermana mejor con la música. –Sin que por eso crea que debe excluirse en absoluto la prosa, que en algunas situaciones puede ser de muy buen efecto”¹³¹.

¹²⁵ “La ópera en prosa”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

¹²⁶ “Celebidades. Francisco Asenjo Barbieri”. *La Caricatura*, III, 80, 11-VII-1886, p. 6.

¹²⁷ “La ópera en prosa. Informe de D. Francisco Asenjo Barbieri”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

¹²⁸ “La ópera en prosa. Informe del señor Espinosa”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

¹²⁹ “La ópera en prosa. Informe del señor Valverde (padre)”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

¹³⁰ “La ópera en prosa. Informe del señor Valverde (padre)”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

¹³¹ “La ópera en prosa. Informe del señor Valverde (padre)”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

El 15 de septiembre la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica una carta de Richard Wagner dirigida al Conde Heerchenfeld-Ahan, Chambelán de Luis II, a raíz de una representación privada¹³² de *Tannhäuser* en el Teatro de la Corte de Munich:

“Señor Conde: En Reichnhall, donde me hallo descansando y disfrutando de la soledad, que tan necesaria me es algunas veces, he recibido vuestra atentísima carta.

Mil gracias por los elogios de S. M. que habéis tenido la bondad de transmitirme, a propósito de mi *Tannhäuser*.

Por mi parte, he hecho lo imaginable porque la representación resulte lo más perfectamente posible, y sabiendo que el Rey quería asistir solo e invisible, he recomendado a los artistas que cantasen como si el teatro estuviera lleno de gente que les aplaudiese.

Como decís muy bien, mi objeto principal ha sido y es el dulcificar y humanizar el espíritu de mis oyentes, pensando que por medio de la armonía podría obrarse este prodigio.

Las horas pasadas en un mundo ideal, que no es por otra parte más una débil imagen de un mundo real, hacen olvidar, siquiera por un momento, las miserias de esta vida, dando a uno fuerzas para esperar en otra mejor, y energías para el trabajo y el sufrimiento.

No puedo deciros más, sino que fue la *Divina Comedia* la que me inspiró estas ideas en la época en que me encontraba en Venecia y paseaba la mayor parte del día asomado a mi ventana contemplando el gran canal y leyendo y meditando las inmortales estrofas del Dante.

Sí; bien puedo asegurar que aquella divina poesía ha inspirado las mejores y más aplaudidas páginas de mis obras”¹³³.

El 15 de octubre la *Ilustración Musical* publica *Carta abierta...* de Pedrell a Edouard Hanslick; dice Pedrell: “El sabio historiador Gevaert «uno de los mejores conocedores y *amateurs* de la España actual» –como usted dice– «describe de ésta dos clases de música, la religiosa y la popular; la primera» –sigo copiando las palabras exactas de su artículo– «completamente trivial, carece de importancia artística». Reinaban entonces acá, como en la misma Alemania, en Italia y otras partes, corrientes de mal gusto que tendían a *modernizar*, por no decir cosa pero, la bella música religiosa de los siglos de fe, esa música superior a todas las músicas que, según justa expresión de Wagner, es la corriente fecunda de toda verdadera inspiración”¹³⁴. Refiriéndose luego a los teóricos españoles dice Pedrell: “Si me permite V. condensar la materia y pasar de un salto de los antiguos maestros españoles prácticos a los especulativos [...] la sorprendente y más

¹³² Luis II presencia dos representaciones privadas de *Tannhäuser* (1-V-1880 y 25-IV-1882). Bauer, op. cit., p. 593.

¹³³ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, p. 628.

¹³⁴ 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.

que sorprendente, maravillosa bibliografía musical que mi nación puede ofrecer como rico contingente a la Historia general del arte, es cuerpo lozano, viril y genial, historia externa de un gran movimiento intelectual, preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia interna. Por la fe de mi palabra, puedo asegurarle que esa historia externa ofrece un material riquísimo y tan excelente que raya en portentoso, no sólo por la independencia y clara estimación de su arte, que es de notar en nuestros preceptistas, sino por el espíritu científico que les impulsa a modificar o a atenuar, con peregrinas interpretaciones, teorías corrientes, arrojándose algunos a sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical [...]. Sin citar más que a los eximios innovadores de fines del siglo pasado, a los Eximeno, Andrés, Lampillas y Arteaga, ¿no es admirable la intuición de esos peregrinos ingenios de la crítica y de la estética de la música, que con portentosa clarividencia exponen las doctrinas que el inmortal Gluck presenta, luego, en sus famosas Cartas Prólogos; se anticipan a las teorías de Wagner sobre el drama lírico; son los primeros en predicar que sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema; y se adelantan a presentar un código de teoría estética que ha servido de norma a la mayor parte de los estéticos modernos?...”¹³⁵.

El 15 de diciembre la *Ilustración Musical...* publica el relato “Tempestad e inundación” de Enrique Sánchez Torres. Sánchez Torres sitúa la narración en un pueblo imaginario, Trianón, en cuyo Café del Olimpo Mozart, Berlioz, Meyerbeer, Gounod, Rossini, Verdi Weber, Haendel, Gluck, Bach y Schumann “iban haciendo su respectivo consumo de café, cerveza y conversación, siempre amena e interesante. Había otros que se dejaban ver muy raramente por allá, el Sr. Beethoven... y finalmente, ese célebre descendiente de los cruzados, a quien todos conoceréis, Ricardo Wagner, buscaba, nuevo y original alquimista, en el laboratorio de la farmacia, la nota que ha de dar a la piedra filosofal, para obtener después por descomposición o transformación de las notas y las armonías que pueden dar todos los elementos, y por consiguiente, todo el universo, sin embargo, todavía faltaría entonces el canto de la nada”¹³⁶.

1892

¹³⁵ 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.

¹³⁶ Enrique Sánchez Torres: “Tempestad e inundación”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 696.

En enero de 1892 los editores de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Torres y Soler, convocan un concurso musical (el segundo que organizan) con un apartado correspondiente a la mejor Memoria sobre cantos populares españoles o hispanoamericanos, cuyo premio accésit consiste en un ejemplar de *Celebridades Musicales* y los retratos de Eslava, Beethoven, Mozart, Wagner, Rossini, Chopin, etc, pertenecientes a la Galería que publica la Editorial situada en el Paseo San Juan, 152, de Barcelona¹³⁷.

El 4 de enero de 1892 Félix Borrell reseña *Recuerdos de mi vida, por Ricardo Wagner*, traducción castellana de *Recuerdos* de Camille Benoit, libro que recoge una selección de capítulos de *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, selección en la que destacamos los texto referidos a la traslación de los restos mortales de Weber a Alemania (tema que tratamos en otro lugar de esta tesis), la visita de Wagner a Rossini a principios de 1860, el estreno de *Tannhäuser*, etc. En la traducción castellana editada por *La España Moderna* se incluyen, además, cincuenta caricaturas de Wagner publicadas en diferentes periódicos y revistas, caricaturas reunidas en *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* de Adolphe Jullien. El volumen, de 350 páginas y correctamente traducido, se vende a 3 pesetas en las principales librerías de Madrid. *Recuerdos de mi vida, por Ricardo Wagner* es –dice *La Ilustración*– “un libro indispensable a los aficionados a la música, y no menos a los que gusten, sin serlo, de la literatura. El ilustre maestro refiere en este libro multitud de anécdotas, todas curiosísimas, referentes a su tiempo. Cuenta en estas *Memorias* suyas multitud de detalles de su vida íntima, y de cómo fue poco a poco venciendo dificultades hasta imponer al mundo su sistema musical”¹³⁸. Dice Borrell:

“Un distinguido crítico parisien, M. Camille Benoit, tradujo hace años del alemán, y reunió en un libro, algunos capítulos escogidos de entre los diez tomos de las obras literarias de Wagner.

La empresa editorial de *La España Moderna*, ha traducido recientemente el libro de Benoit, compuesto en su mayoría de estudios autobiográficos, algunos de ellos como la *Carta sobre el Tannhäuser*, la *Traslación de los restos de Weber* y, sobre todo, los *Recuerdos de Schnorr*, son páginas interesantísimas de la vida del autor de *Parsifal*, que deben estudiarse atentamente por cuantos quieran conocer la concepción y desarrollo del sistema que ha hecho inmortal a su autor.

En la edición del libro es necesario señalar dos equivocaciones lamentables que rebajan considerablemente su mérito, aunque no afecten a la esencia del texto.

¹³⁷ “Concursos Musicales”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 98, 15-II-1892, p. 23.

¹³⁸ “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 1, 8-I-1892, p. 22.

Esos fragmentos de los escritos teóricos de Wagner, nunca han debido bautizarse con el título preciso de *Recuerdos de mi vida*, que indica posesión y personalidad. La traducción directa de Benoit se titula simplemente *Recuerdos*, y por medio de un prólogo el traductor explica satisfactoriamente la significación y el alcance de su trabajo. A la edición castellana ha debido dársele un título más apropiado y menos falso.

Pero todavía es más censurable la ocurrencia de haber intercalado en el tomo un sinnúmero de caricaturas de Wagner publicadas en diferentes periódicos y revistas, y reunidas en la obra de Adolphe Jullien *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*. De esta misma enciclopedia wagneriana se han podido reproducir infinidad de grabados y apuntes curiosos, sin recurrir a la caricatura.

Cuando el sujeto o el asunto son perfectamente conocidos, la caricatura tiene su razón de ser, y eleva el valor de lo bueno, vulgarizándolo.

Pero en el caso contrario –como en España– la nota satírica no tiene ningún fin que sea noble y ridiculiza todos los aspectos del sujeto caricaturado.

Lo mismo sucediera si, para dar a conocer a Castelar en Alemania o en Rusia, se tradujese una serie de sus admirables artículos históricos y se reprodujesen en la edición algunas de las caricaturas suyas publicadas por *El Motín*. Es imposible, y casi seguro, que los españoles nos incomodásemos de veras por esta broma de mal gusto.

Aparte de esos lunares de mayor cuantía, es preciso felicitar a *La España Moderna* por la publicación de *Recuerdos de mi vida*, que viene, aún en forma de traducción, a aumentar la bibliografía musical, tan insignificante en nuestro país.

Creo que el libro ha de tener buen éxito y venderse admirablemente, en vista de lo cual el Sr. Lázaro emprenderá indudablemente la publicación de otras obras de más decisiva importancia. Para entonces le recomiendo la traducción directa de *Opera y drama*, que es la exposición ordenada y precisa de todas las ideas estéticas de Wagner, respecto de la música teatral, que constituiría una gloria para el Sr. Lázaro, por tratarse del estudio teórico más interesante del autor de *Lohengrin*; que aún no ha sido traducido integralmente al francés¹³⁹.

El 15 de enero la *Ilustración Musical...* reseña una carta de Georges Bizet recientemente publicada en París fechada en marzo de 1867 y dirigida a un alumno suyo en la que el autor de *Carmen* expone su opinión sobre la ópera italiana: “Hemos de advertir –dice la revista– que Bizet nunca tuvo gran predilección por la escuela dramática alemana, ni sintió grande admiración ante las obras de Wagner, lo que no impedía que en la práctica, y sobre todo en su obra maestra, coincidiese con él en bastantes puntos fundamentales”¹⁴⁰.

El 30 de enero, *Ilustración Musical...* publica la segunda entrega¹⁴¹ de “Orígenes e Influencia del Romanticismo en la Música”, Memoria¹⁴² del Padre Eustoquio de Uriarte

¹³⁹ F. Bleu: “Notas musicales. Libro nuevo”. *El Heraldo de Madrid*, 4-I-1892.

¹⁴⁰ “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 96, 15-I-1892, p. 6.

¹⁴¹ Uriarte, E. de: “Orígenes e influencia del Romanticismo en la música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, pp. 10-11.

¹⁴² URIARTE, E.: “Orígenes e influencia del romanticismo en la música”. *Estética y Crítica Musical por el Rdo. P. Fr. Eustoquio de Uriarte Agustino del Real Monasterio del Escorial con la biografía del autor por el Rdo. P. Fr. Luis Villalba de la misma orden*. Barcelona: Juan Gili Editor, 1904, pp. 67-102.

galardonada, junto al Orfeón Gallego, en un certamen organizado por la Asociación de Escritores y Artistas de Lugo en 1891. “Hay que confesar –dice– que el romanticismo naciente de Gluck no dio todos los frutos que tan pujante comienzo debían esperarse, porque, en Música, la generalidad del público prefiere la sencillez de los medios de expresión, la melodía sin trabas, a la trama enmarañada de un poema en que se da importancia a cada elemento, resultando por ende un conjunto de combinaciones que están fuera del alcance del vulgo, por lo menos en las primeras audiciones. Así es como hubo gustos para todo y siguió enseñoreándose la música italiana a pesar de la revolución iniciada por Gluck. Y digo *iniciada*, porque Gluck se mantuvo en estrechos límites si comparamos su obra con la que más tarde había de continuar Wagner, con quien llegó el romanticismo a su plenitud, sin arrendarse [sic] ante las más aventuradas y extremas consecuencias, como en su lugar veremos. Antes de eso, hubieron de mediar pacientísima gestación y penosa labor de esfuerzos individuales, o no razonados, o dirigidos por distintos rumbos o cauces”¹⁴³. Extractamos algunos párrafos del ensayo de Uriarte en el que concluye que la plenitud del romanticismo *fin de siècle* está representada en la obra de Richard Wagner:

“La obra del romanticismo, aunque producto más de las circunstancias y de impulso secreto irresistible que de teorías razonadas, no ha sido del todo inconsciente en los rumbos que ha ido tomando con el tiempo. Flotaban en el ambiente de la Música como gérmenes de nueva vida que habían de tomar cuerpo cuando caducasen por agotamiento, fórmulas seculares. La Estética *a posteriori* que ha predominado siempre en ese arte, gustaba de canonizar lo existente y establecer una legislación que si no se basaba en el aire, sino más bien en lo aparentemente inquebrantable, excluía por peligrosas las grandes intuiciones, haciendo imposible la realización de nuevos ideales como no fuese por lenta elaboración. De ahí es que la revolución de Gluck, tan distante de la de Wagner, tan comedida en comparación de esta, atrajo sobre sí odios inmensos y una protesta sin igual en los anales de la Música. ¿Era que aparecía fuera de sazón o con pretensiones demoledoras para lo presente? Wagner, sin duda aleccionado por la experiencia, desistió de presentar su obra como un hecho, la presentó, so capa de mal disimulada modestia, como una promesa, como una esperanza. Comprendió que eran audacias las suyas que habían de estrellarse ante los muros de la efímera actualidad, y con diplomacia artística recomendable las llamó del porvenir. ¿Por qué la crítica musical del siglo pasado, que tiene visos y vislumbres de revolucionaria, no suscitó polémicas encarnizadas como el *Alceste*? Hay quien descubre en el P. Arteaga al precursor decidido de Wagner, por sus revelaciones sobre el drama lírico en su conjunto; ¿por qué no tuvo más trascendencia aquel

¹⁴³ Uriarte, E. de: “Orígenes e influencia del Romanticismo en la música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 10.

clamor de guerra contra la rutina, si tal venía a ser el pensamiento del ilustre jesuita? Para nosotros, sus palabras no son más que un arranque de buen sentido práctico, una condenación explícita de la música dramática extemporánea y a humo de pajas. Soñaba el P. Arteaga (y lo decimos en son de elogio) con una especie de fusión de elementos en la ópera, con un sincretismo racional muy distante de los procedimientos wagnerianos. En el fondo, lo único que veía era la necesidad de no anular la letra al emparejársela con la música; de hacer que todo se enalteciera mutuamente en el drama lírico; de que la música fuese expresiva, adaptándose a las palabras y situaciones con esa determinación genérica que tan bien cabe aún en el mismo estilo italiano. En lo cual tenía el mérito de saber exponer con lucidez y originalidad pensamientos hasta cierto punto vulgares, e indudablemente propios de los espíritus delicados de todos los tiempos. Pero ¿qué tienen que ver esos conatos de idea revolucionaria con la formidable, ingente explosión de la idea de Wagner? Si al P. Arteaga, o a Eximeno, que no gozaba de menos clarividencia, les hubiesen dicho que la melodía de frases hechas era molde gastado y que había de fundirse la música expresiva en otra turquesa; que había de proclamar la melodía indefinida y no arredrarse por disonancias calculadas, es seguro que se habrían horrorizado ante tamaña abominación.

El P. Eximeno se mostró no menos independiente y mucho más práctico que Arteaga al emitir sus opiniones. Flagelar despiadadamente a los ciegos voluntarios, a los que juraban *in verba magistri*, y volver por los fueros ultrajados del buen gusto artístico, fue siempre su objetivo, y lo consiguió con aquel espíritu de elevación, aquélla sinceridad e intrepidez que acompañan a los grandes talentos. A ninguno de los dos ilustres jesuitas hubieran sorprendido hoy día los atrevimientos de Wagner; antes bien, los creo muy capaces de haber ido ellos mismos extremando las consecuencias si hubiesen sobrevivido a Beethoven, si les fuera dado entrever los progresos de la instrumentación. Pero ¡ah! la melodía italiana, la sirena del Adriático, les tenía fascinados, y no podían desenredarse de ese círculo, por más que dentro de él intentasen prodigios de evolución.

En resumen: ambos críticos fueron precursores del romanticismo musical, sancionando *a priori* muchas de sus audacias y proclamando en términos razonables, la libertad en el arte; lo fueron también, aunque de lejos e indirectamente, del romanticismo wagnerista, coincidiendo con él en el principio teórico de la fusión de elementos en el drama lírico; mas no en el proceso y transformación de procedimientos, punto esencial, sin embargo, de la idea wagneriana.

Ni sería aventurado decir que en esas privilegiadas inteligencias se incubó la crítica genial, de miras elevadas y de rompe y rasga, cuyo principal representante en el presente siglo ha sido Héctor Berlioz [...]. El autor de *La infancia de Cristo* y de *Benvenuto Cellini*, afiliado al romanticismo sin deliberación, por una especie de predeterminación física [...] fue el creador de esa crítica con dobles vistas, en que se trata de unir en ridículo consorcio la despreocupación religiosa, los desahogos intempestivos y la ciencia oportuna del clarividente [...]. Por su mediación, la Música se reconcilió con la Psicología, y con el doble prestigio del pensador y gran compositor proclamó y entronizó el *expresivismo*, que ha sido desde entonces el norte de la crítica.

Berlioz hubo menester de toda su indomable entereza de carácter para no contemporizar con la moda rossiniana, y proseguir sin tregua ni descanso la empresa de ser apóstol en su patria. No lo consiguió del todo, y aún tuvo que peregrinar por Alemania, donde halló el merecido desquite a los desdenes de sus compatriotas [...]. A pesar de sus reales méritos y del bautismo del Rhin, que le aseguraron justa reputación, el satélite quedó eclipsado por el sol de Bayreuth. Ahí

está condensado en breves líneas el juicio que nos merece artista tan completo y de tan relevante originalidad. [...]

Ni la obra de Berlioz ni la de Schumann fueron granitos de arena para la construcción del **romanticismo fin de siècle**, sino columnas firmísimas que consolidan y dan seguro asiento a la nueva e imperecedera creación¹⁴⁴ [...]

Weber en su *Freyschütz* y en el *Oberon* dio muestras de un espíritu de selección poco común, de amplia unidad de pensamiento, pleno dominio de las situaciones [...].

Weber tuvo acierto hasta en la elección de asunto: la grandiosa leyenda de *Freyschütz*, y *Oberon*, eran, en realidad, temas acomodados al carácter del compositor idealista. Y el desempeño estuvo a la altura de los asuntos: ritmos nuevos y extraños, frases delicadas envueltas, pero no eclipsadas, en el torbellino de trémulos oportunismos; claridades del día, temerosos espectros nocturnos, rumores de paisaje, aleteos de espíritus, todo cuanto sirve para localizar una escena, está admirablemente descrito en esas dos obras maestras de Weber. Para ello hubo de permitirse libertades, sobre todo rítmicas, que no le habría consentido el rigorismo de las escuelas; pero nunca cayó en lo absurdo, no profesaba como máxima el dicho atribuido a Wagner, de que no se debía hacer música para el oído.

Sin embargo, a Wagner se le pueden perdonar ese atrevimiento y otras exageraciones que abundan en su estética en gracia de su inconsecuencia. Hemos hecho ver cómo en Gluck brotaron los primeros chispazos del romanticismo; chispazos, digo, y movimiento parcial que, habiendo pasado en el drama lírico, en una nueva manera de entender la solidaridad de los dos elementos que constituyen la ópera, pronto había de cundir en todas las esferas y manifestaciones de la Música. La rehabilitación del libreto exigía ciertos sacrificios de la Música; y como era consiguiente, ésta pidió más amplia libertad, más recursos y menos restricciones para coadyuvar a la obra que se intentaba. Esa primera tentativa no fue secundada más que en parte por el eclecticismo con vistas al romanticismo de Meyerbeer, Rossini (en su *Guillermo Tell*), Verdi y Gounod; fue preciso que viniese un hombre de vigorosa iniciativa, poeta, gran poeta antes que músico, pero también mejor músico que poeta, que alimentaba sus propias producciones musicales como poemas líricos que eran médula del romanticismo e igualmente de propia cosecha. En sus condiciones personales parece que no entraba por tanto la modestia como el tesón; pero éste era a prueba de toda contrariedad, capaz de levantar bandera y de tenerla enhiesta a despecho de oposiciones que tenían todas las trazas de conflagración universal. ¿Quién puede ponderar debidamente las diatribas que fue objeto durante muchos años por parte de los críticos franceses, ellos tan noveleros aunque superficiales? El mismo Berlioz, no sólo romántico de buena ley, sino personificación del wagnerismo en Francia, y cuya acerada pluma y progresista criterio han contribuido no poco a abrir cauces a las corrientes germánicas, trata, sin embargo, a Wagner, con excesivo rigor, aunque concediéndole «rara intensidad de sentimiento, ardor interior, poderosa fuerza de voluntad, fe artística y otras cualidades que conmueven, subyugan y arrastran⁽²⁾».

Por fortuna, ese *porvenir* que por las trazas se veía tan lejano, ha llegado a ser presente, y hoy día no hay quien niegue excelentes dotes de sinfonista a Wagner, ni quien deje de admitir el principio general, que puede formularse en las siguientes frases: «Cuando la música se une con la letra, sea en el drama o fuera de él, debe siempre guardar relación directa con el sentimiento expresado por las palabras, con el carácter del personaje que canta, y, a ser posible, hasta con el acento y las inflexiones vocales».

¹⁴⁴ Uriarte, E. de: "Orígenes e influencia del Romanticismo en la música". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 103, 30-IV-1892, p. 62.

⁽²⁾ H. Berlioz. *A travers chant*, pág. 311. París, Calman-Levy, 1886. [Nota Uriarte]

La ópera no debe escribirse para los cantores, sino que éstos debe educarse para las óperas.

Los ejecutantes no son más que instrumentos, más o menos inteligentes, destinados a poner en claro la forma y el sentimiento íntimo de la obras.

El sonido y la sonoridad deben estar subordinados a la idea.

Eso en cuanto a la ley fundamental del wagnerismo; los procedimientos que emplea Wagner para llegar al *desideratum* de la expresión son de lo más atrevido y radical. Para él han caducado muchas de las leyes antiguas inventadas por espíritus rutinarios y conservadas fervorosamente por la tradición clásica; el agrado del oído debe sacrificarse a veces a la expresión del pensamiento; en el drama lírico tienen tanta importancia y deben disfrutar de tantos fueros los instrumentos como las voces; no hay que tener horror a ninguna clase de disonancias en determinadas situaciones; los pedales superiores son de uso legítimo. Con eso se acabaron el despotismo y las exigencias de los cantores, y las *arias* bonita, que nada tienen que ver con el fondo del drama y se pueden separar sin menoscabo del conjunto. En esos rasgos de desusada valentía juzgamos que está condensado el wagnerismo todo entero. Pero a tan sublime intrepidez juntaba Wagner la elección de asunto adecuado. Gluck, con todas sus audacias, no supo desenredarse del círculo de los asuntos paganos de moda en su tiempo, sin entender que el ideal fingido nunca llegó a ser bastante poderoso a caldear la fantasía, como el **ideal cristiano, sinónimo de romanticismo**. Wagner, por el contrario, busco la grandeza del asunto por el verdadero camino, logrando conciliar estrechamente una reacción fecunda con un progreso inaudito. Véase, además de sus libretos caballerescos, un documento suyo, inédito hasta hace pocos días, en que revela claramente cuáles eran para él las fuentes de la inspiración verdadera: «Las horas pasadas en un mundo ideal –dice entre otras cosas– que no es, por otra parte, más que una débil imagen de un mundo real, hacen olvidar, siquiera por un momento, las miserias de esta vida, dando a uno fuerzas para esperar en otra mejor, y energías para el trabajo y el sufrimiento»¹⁴⁵.

»No puedo decir más sino que fue *La Divina Comedia* la que me inspiró esas ideas en la época en que me encontraba en Venecia, y pasaba la mayor parte del día asomado a mi ventana contemplando el gran canal, y leyendo y meditando las inmortales estrofas del Dante.

»Si; bien puedo asegurar que aquella divina poesía ha inspirado las mejores y más aplaudidas páginas de mis obras».

A Wagner se le allanaron los obstáculos en que suelen tropezar otros autores con ser él mismo autor de la letra y de la música, con poder concebir el drama lírico en toda su integridad, y adoptar las situaciones más de su agrado, libre de imposiciones del libretista. Él no reconocía más obstáculo que las leyes naturales; la unidad tonal, en cuanto prescribe que se termine en el tono comenzado, y la estructura clásica del período musical, eran para Wagner leyes rutinarias sin fundamento en la esencia de la música, y, como tales, dignas de reprobación cuando la oportunidad exigía otra cosa. A esa negación sustituía la afirmación de la *melodía indefinida* (mejor que *infinita*, como suelen decir algunos) que admitía lo mismo el verso que la prosa, lo cual viene a ser una reacción a favor del ritmo libre litúrgico. Esa nueva forma de la melodía hubiera resultado ineficaz y hasta contraproducente en manos menos hábiles (como de hecho sucede en algunos pseudo-wagneristas), porque anula la acción mecánica y fisiológica del ritmo usual de los oyentes no músicos; pero ya se ha dicho que Wagner era ante todo buen sinfonista, que sabía dar interés y colorido a la instrumentación, y hacer que cada parte, cada diseño, los más imperceptibles detalles, sean solidarios del conjunto y

¹⁴⁵ Uriarte, E. de: “Orígenes e influencia del Romanticismo en la música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 104, 15-V-1892, pp. 66-8.

tengan sentido y significación. Con tales dotes pictóricas presenta a la inspiración cuadros encantadores, cuya exuberancia de color y fuerza expresiva fascinan y subyugan al oyente, obligándole a dispensar desenfadados momentáneos e infracciones pasajeras de preceptos más que seculares. Hoy se puede decir muy alto que no tiene el wagnerismo más enemigos que la mala o insuficiente ejecución, ya sea por deficiencias del director de orquesta que no sepa interpretarlo, o por falta de elementos. Y apuntaremos aquí oportunamente una idea. Ha sido tal la influencia del romanticismo wagnerista, que, empezando por el teatro, ha llegado a invadir los templos sagrados. ¿Es influencia beneficiosa o nociva? ¿Es medio adecuado al fin para que se instituyó la música en el templo? Con todo el respeto debido a tan santo lugar, creemos que, en principio a ninguna otra manifestación de la música se adapta mejor el wagnerismo que a la religión, por lo mismo que su fin principal es encumbrar y enaltecer la idea. Pero, poniéndonos en el terreno práctico, dada la escasez de recursos que aqueja hoy a las iglesias y la penuria de elementos disponibles, una creación grandiosa a lo Wagner no podría ser dignamente interpretada y se originaría el descrédito del género. Sin embargo, las tendencias invasoras del wagnerismo han dado sazonados frutos en la música religiosa, modificándola en su modo de ser y encauzándola por las corrientes de la verdad. Hoy ya nadie compone para el templo en el género ligero y saltador que tanto ha privado, ni se admiten por sistema los lugares comunes y fórmulas consagradas que tanto desdoran las producciones de los mejores maestros de música sagrada que ha habido hasta mediados del presente siglo [...]. Es cierto que echamos muy de menos a la gloriosa pléyade de organistas compositores que han honrado nuestra patria; pero dada la beneficiosa influencia de las ideas estético-musicales y el impulso dado en el extranjero por sabios organistas, y en España por nuestro incomparable maestro Eslava, la regeneración puede contarse asegurada. El romanticismo wagnerista que ha convertido la orquesta en lenguaje complicado, pero expresivo, ha hecho comprender a los compositores religiosos a cuántos efectos se presta la instrumentación acertadamente empleada, con cuánta elocuencia se le puede hacer hablar, y cuántos sentimientos religiosos se le pueden confiar.

Resumiendo: el romanticismo musical comenzó en aquella arriesgada declaración de Gluck en el prólogo a su *Alceste*: «No hay regla alguna que no haya creído deber sacrificar en obsequio al efecto». Ese romanticismo, incompleto y de meros procedimientos, permaneció en estado de incubación hasta que Beethoven le abrió nuevos horizontes y más anchuroso campo, creando la sinfonía. Desde entonces adoptó el romanticismo formas sinfónicas, si exceptuamos las manifestaciones puramente líricas que hemos enumerado en lugar oportuno, a tal punto, que la ópera wagneriana no viene a ser más que una sinfonía en que se hace intervenir a la voz humana como uno de tantos instrumentos. Es claro que aquí no nos referimos a la sinfonía tomada en la acepción rigurosamente clásica; es decir, en la cuestión de nombre; en que haya de constar de tantas o cuantas partes o *tiempos*, sino habida consideración a lo que constituye su fondo o esencia, que consiste en hacer expresivo y prestar colorido al sonido inarticulado. De ahí que la palabra en la obra wagneriana viene a ser a modo de programa que va localizando con más fijeza las escenas y las situaciones, pero no como único protagonista del poema, sino como una de tantas figuras salientes que completan el cuadro. Por esa razón, lo que suele llamarse poema sinfónico u oda sinfónica no es más que una variante del drama romántico, en cuanto desaparece el elemento de la voz humana, y con ella una gran potencia expresiva.

En lo que pudiéramos denominar periodo de transición del romanticismo cabe una lista numerosa de compositores más o menos románticos, como Lesueur, Steibelt, Spontini, Auber, Meyerbeer, Donizetti, Mendelssohn, Schumann,

Ambrosio Thomas, Flotow, Wallace, Berlioz (sobre todos los anteriores), Verdi y algún otro; todos los cuales contribuyeron al movimiento de avance, o cuando menos conservaron con gratitud las conquistas realizadas.

En cuanto a la plenitud del romanticismo, que es la obra de Wagner, no hay que frase que la sintetice con tanta verdad como la que nos ha servido de lema: «... el romanticismo del Norte es una arpa eólica agitada por las tempestades de la realidad». Ahí están luminosamente conciliadas la opinión de los que llaman a Wagner idealista y la que le hace realista: idealismo etéreo en el fondo, y el *non plus ultra* del realismo en la forma”¹⁴⁶.

El 29 de febrero la *Ilustración Española y Americana* publica la segunda entrega del artículo reseña realizado por Felipe Pedrell sobre “La restauración gregoriana y el tratado teórico práctico de Canto Gregoriano” de Eustoquio de Uriarte¹⁴⁷, en el que Pedrell lamenta la “lastimosa decadencia” que para el padre Uriarte representa la música religiosa española y que cae –dice Pedrell– “en practica rutinaria [...] en aquellos *Credo* a *duo* rabiosos, aquellos *Benedictus* escritos ad voces *aequales* en que la tercera produce desastres y conflagraciones armónicas que no son para recordadas, verdaderos extravíos y más que extravíos profanaciones que reclaman a voz en grito la justísima censura de la Autoridad eclesiástica, que es la única que puede y debe poner restricciones rigurosas... cuando, por fortuna y por raro y elocuente contraste la música profana moderna es profunda y esencialmente religiosa; testigos elocuentes de nuestro aserto son Mozart, el mismo Beethoven, Gluck, Haendel, Gounod, y, sobre todos, Wagner. ¡Wagner! el sublime evocador de la música religiosa, tan bella y admirable, de los siglos de la fe, que pensaba con razón, y en estos términos lo afirmó varias veces, que de la música religiosa brota la prístina y clara corriente de toda verdadera inspiración, pues en sus claros raudales y no en otros está el secreto de la educación musical de los grandes maestros modernos”¹⁴⁸. Una vez más, observamos que las ideas regeneracionistas defendidas por Pedrell-Uriarte y otros eruditos españoles, ligan a Wagner a todos los procesos de restauración musical, proceso que afecta a la ópera española, los conciertos sinfónicos, la educación del público de ópera y, también, a la música religiosa. En la siguiente entrega del artículo, Pedrell cita a Wagner y Gounod como ejemplo de compositores que escriben partituras que para Uriarte no son “paráfrasis ni ampliaciones

¹⁴⁶ Uriarte, E. de: “Orígenes e influencia del Romanticismo en la música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 105, 30-V-1892, pp. 74-5.

¹⁴⁷ Véase Uriarte, E. de: “La reforma de la música religiosa”. *Estética y Crítica Musical...* Barcelona: Juan Gili Editor, 1904, pp. 231 y ss.

¹⁴⁸ Pedrell; F.: “La restauración gregoriana y el tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano por el P. Eustoquio de Uriarte”. *Ilustración Española y Americana*, V, 99, 29-II-1892, p. 27.

del canto litúrgico, y que, sin embargo, ostentan las cualidades esenciales de éste”; en este sentido dice Pedrell: “No son menos significativas las frases que en una carta sin fecha, escrita, probablemente, en 1876 a fines de julio, dirigía Wagner a la condesa Waldeck, acusándole recibo de ciertos volúmenes de una colección de música religiosa de Ratisbona que merecieron su elogio, criticando, sin embargo, el raro empeño de los editores en *modernizar* una música tan bella. «Durante mis repetidas estancias en París –escribía a la condesa– complacíame, sobremanera, en asistir los días festivos a Notre-Dame en donde solo, llena de suaves embelesos mi alma, escuchaba los sublimes cantos religiosos de la iglesia. Jamás olvidaré las impresiones arrebatadoras que experimenté el día de Pascua oyendo cantar, durante la ceremonia de la procesión, la prosa *Victimae paschali laudes* y, en seguida, el *Regina coeli*, cantos tan sencillos y tan bellos que he evocado en distintas composiciones mías, avivando mi inspiración»”¹⁴⁹.

El 30 de marzo la *Ilustración Española y Americana* reseña *Los Pirineos*¹⁵⁰, libro que contiene el original en verso catalán, la traducción en prosa castellana, la versión italiana de José María Arteaga Pereira y el opúsculo *Por nuestra música*, de Felipe Pedrell. A raíz de la composición de la trilogía de Víctor Balaguer y la publicación de este volumen de 579 páginas que se vende a 15 pesetas¹⁵¹, Juan Valera escribe una carta fechada en Madrid el 15 de enero y publicada en la *Revista Ilustrada de Nueva York* en la que dice: “sin duda Balaguer es hoy muy español, y además de español muy catalán...”¹⁵². Frances Bonastre y Francesc Cortès¹⁵³ destacan que el opúsculo *Por nuestra música* constituye el documento más importante para comprender el movimiento del nacionalismo musical hispánico de finales del siglo XIX. En el opúsculo, Pedrell explica la metodología utilizada en su ópera y edifica los fundamentos teóricos de su postulado nacionalista, basado en la utilización del canto popular y el sistema wagneriano. En palabras de Virella Cassañes en *La Publicidad*, Pedrell pretende “la creación de una escena lírica eminentemente española, fundada en la asimilación del canto popular indígena, desenvuelta en justa proporción dentro de las reglas del arte

¹⁴⁹ Pedrell; F.: “La restauración gregoriana y el tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano por el P. Eustoquio de Uriarte”. *Ilustración Española y Americana*, V, 99, 29-II-1892, p. 27.

¹⁵⁰ Balaguer, V.: *Los Pirineos*. Madrid: *El Progreso* editorial, 1892.

¹⁵¹ “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 12, 30-III-1892, p. 204.

¹⁵² Juan Valera: “Los Pirineos (Poema dramático por D. Víctor Balaguer). *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1892.

¹⁵³ Bonastre F y Cortès, F: “Introducción”. *Por nuestra música*. Felipe Pedrell. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, pp. IX-XV.

modernísimo”¹⁵⁴. Aunque tiene musicados algunos fragmentos desde 1880, Pedrell desarrolla la labor compositiva de la trilogía en menos de un año, del 7 de agosto de 1890 al 6 de junio de 1891¹⁵⁵, es decir, cuando su estilo compositivo tiene asumido el modelo wagneriano¹⁵⁶ que es el considerado por los intelectuales más progresistas de la época como más apropiado para la regeneración del drama lírico en España. En este sentido, la doctrina regeneracionista presente en el opúsculo de Pedrell es fundamentalmente una justificación del camino que debe tomar la música española en el medio operístico. El wagnerismo es entonces sentido como signo de modernidad y como garantía de futuro que Pedrell asume empleando el leitmotiv, la modulación cromática (enarmonías no utilizadas antes de Wagner) y una orquestación influida por el compositor alemán. La asunción, al mismo tiempo, de escalas modales de la música española y el empleo del elemento folklórico suponen “una propuesta radical y explícita, que se diferencia de las otras escuelas nacionalistas de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX”¹⁵⁷.

El 30 de marzo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* dedica su número 101 a conmemorar el centenario del nacimiento de Rossini (29 de febrero) y reproduce *Un recuerdo de Rossini* recogido de la versión castellana publicada por *La España Moderna* de *Recuerdos de mi vida* de Benoit. La narración, que resume años después Augusto Martínez Olmedilla¹⁵⁸, dice así:

“A principios de 1860 di en París, bajo forma de concierto (cuyo programa se repitió dos veces), algunos fragmentos de mis óperas, en gran parte trozos puramente sinfónicos. La mayoría de los periódicos me fueron hostiles y sufrí un fracaso. No tardó en circular entre ellos una pretendida frase de Rossini. Referíase que su amigo Mercadante había defendido mi música y que Rossini le había dado una lección durante la comida, sirviéndole la salsa tan sólo de un plato de pescado, acompañado de estas palabras: «No necesita más que la salsa el que no hace caso del plato, como de la melodía en la música».

¹⁵⁴ Virella Cassañes, F.: “Bretón y su *Garín*”. En “*Garín o L’eremita di Montserrat... Opiniones de la prensa*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 106,15-VI-1892, p. 83.

¹⁵⁵ CORTÈS I MIR, Francesc: “*Els Pirineus*. El procés de creació”. *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), pp. 263-73.

¹⁵⁶ Véase Cortès, F.: “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”. *Cuadernos de Música*, Vol. 1, 1996, pp. 187-216.

¹⁵⁷ Bonastre F y Cortès, F: “Introducción”. *Por nuestra música. Felipe Pedrell*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, pp. IX-XV.

¹⁵⁸ Martínez Olmedilla, A.: “Wagner y Rossini”. *El Maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid: Ediciones Españolas, S. A., 1941, pp. 136-8.

Y había oído distintos relatos poco lisonjeros sobre las escabrosas complacencias de Rossini con la tertulia muy heterogénea que llenaba su salón todas las noches, y no creí deber tener por falsa esa anécdota, que corría también por los periódicos alemanes con gran regocijo de la gente. En ninguna parte se citaba sin acompañarla de elogios sobre la ingeniosa malicia del maestro. Sin embargo, cuando Rossini lo supo, creyó conveniente escribir al director de un periódico para protestar muy expresivamente contra esa *mauvaise blague*⁽¹⁾, como él decía; aseguraba que no se creía con derecho para formar un juicio sobre mí, no habiendo oído más que una marcha mía (que le gustó mucho) ejecutada por la orquesta de una población de baños alemana; añadía, en fin, que estimaba demasiado a un artista que intentaba agrandar el dominio de su arte para permitirse bromas respecto de él.

A instancias de Rossini, el periódico en cuestión publicó esa carta; pero los demás se guardaron mucho de reproducirla.

Aquel modo de proceder del maestro me decidió a anunciarle mi visita; recibí una acogida amistosa, y supe de viva voz el sentimiento que tal invención le había causado. Conversando más ampliamente después de ese preámbulo, procuré convencer a Rossini de que no me había herido la frase, aún durante el tiempo que la creí suya realmente; que en efecto, a consecuencia de observaciones y discusiones sobre ciertas expresiones aisladas de mis escritos estéticos, ora mal comprendidas, ora desnaturalizadas de propósito, era natural que hasta las personas benévolas conmigo me hiciesen víctima de una confusión que no esperaba poder disfrutar sino mediante excelentes ejecuciones de mis obras dramático-musicales; que, hasta lograrlo, me resignaba con paciencia a mi singular destino, y que no tenía ningún resentimiento contra quien pudiese hallarse complicado en él sin culpa suya. Rossini pareció deducir con sentimiento de mis explicaciones que yo no tenía motivos para recordar con satisfacción la suerte reservada a los músicos en Alemania; en cambio él, como preámbulo a una corta exposición de su propia carrera de artista, me confió su creencia, reservada hasta entonces, de que quizá hubiese podido cumplir su destino a nacer y formarse en mi país. «Yo tenía facilidad –dijo– y quizá hubiera podido llegar a algo».

«Pero en su tiempo –continuó– Italia no era ya el país en que hubiese podido provocarse y sostenerse un esfuerzo más serio, y menos precisamente en el terreno de la música de ópera; allí se ahoga brutalmente toda aspiración más elevada y no se ha enseñado al pueblo otra cosa que la haraganería. Así ha pasado su juventud inconsciente y así ha crecido a merced de esa tendencia, obligado a buscar en torno suyo lo más indispensable para vivir. Cuando llegó con el tiempo a una situación mejor, era demasiado tarde; hubiese tenido que hacer esfuerzos excesivos para una edad avanzada. Espíritus más elevados debían juzgarlo, pues, con indulgencia. Él no pretendía figurar, por su parte, en el número de los héroes; pero lo único que no podría mirar con indiferencia sería merecer tan poca estima que se le incluyese entre los necios amigos de burlarse de las aspiraciones serias. De ahí su protesta».

Por esas palabras, así como por el modo jovial, pero benévolo y serio de expresarse, me produjo la impresión del primer hombre verdaderamente grande y digno de veneración que había tropezado hasta entonces en el mundo artístico.

Aunque no volví a verlo después de esa visita, he conservado otros recuerdos acerca de él.

Compuse un prólogo para una traducción en prosa francesa de varios de mis poemas de ópera, e hice en él un resumen general de las ideas desenvueltas en mis diversos escritos sobre el arte, especialmente sobre las relaciones de la música con la poesía. Al tratar de juzgar la moderna música italiana de ópera, me guié sobre todo de aquellas confidencias y declaraciones tan características, fundadas en una

⁽¹⁾ Contra esa broma de mal gusto. –(N. del T.) [Nota *Ilustración Musical...*]

experiencia enteramente personal, que en la citada entrevista me hizo Rossini. Esa parte de mi argumentación fue precisamente la que sirvió de pretexto a una agitación prolongada y alimentada hasta el día en la prensa musical de París. Supe que el anciano maestro se veía asediado sin tregua en su propia casa por referencias y representaciones sobre mis supuestos ataques contra él; pero, a despecho de los deseos manifestados, no pudo decidírsele a pronunciarse contra mí. ¿Se creyó ofendido por las calumnias que le contaban diariamente? No he podido averiguarlo nunca. Algunos amigos me instaron a ir a ver a Rossini para darle informes precisos a propósito de esa agitación. Declaré no querer hacer nada que pudiese dar pábulo de nuevo a malas inteligencias; que si Rossini, entregado a su propio juicio, no veía claro en aquel asunto, no sería yo el que lograra esclarecérselo desde mi punto de vista. Después de la catástrofe que sufrió mi *Tannhäuser* en París en la primavera de 1861, Liszt, que llegó a esa capital poco después, y cuyas relaciones con Rossini eran frecuentes y amistosas, renovó las mismas instancias visitando a aquel viejo, que, a pesar de todas las obsesiones hostiles a mi persona, se había mantenido firme, profesándome una amistad nunca desmentida, disipando las últimas nubes que podían subsistir aún entre nosotros. Tampoco en aquel momento creí conveniente pretender allanar con demostraciones exteriores dificultades que provenían de causas más profundas, y temí, como antes, dar motivos a falsas interpretaciones.

Después de la marcha de Liszt, Rossini me envió desde Passy, por intermedio de uno de sus íntimos, las partituras de mi amigo que habían quedado en su casa y me mandó a decir que de buena gana me las hubiese llevado él personalmente, si el mal estado de su salud no lo tuviese encadenado a la casa en aquel momento. Aún entonces insistí en mis resoluciones precedentes. Salí de París sin haber tratado de ver a Rossini, resignándome a soportar mis propias reconvenciones sobre la conducta, tan delicada de apreciar, que seguía con aquel hombre a quien honraba sinceramente.

Más tarde supe por un periódico musical de Alemania (*Signale für Musick*) había publicado en la misma época la reseña de una última visita que se suponía hecha por mí a Rossini, después de la caída de mi *Tannhäuser*, como un tardío «yo pecador». En esa reseña se atribuía también al anciano maestro una réplica mordaz; decíase que al declarar yo que no tenía intención ninguna de destruir todas las grandezas del pasado, Rossini respondió sonriendo: «Sí, querido Sr. Wagner, suponiendo que pudiese usted hacerlo».

A la verdad, no podía yo hacerme la ilusión de que el mismo Rossini desmintiese esa nueva anécdota, porque, después de la lección recibida, se tenía la precaución de que las historietas de esa índole no llegasen a su conocimiento; a pesar de todo, no me creí más obligado que antes a salir a la palestra a favor del ofendido, que a mis ojos era evidentemente Rossini. Pero es el caso que, desde el día de su muerte, por todas partes se manifiestan disposiciones a publicar reseñas biográficas del maestro; y veo que con pena que se cede ante todo a la comezón de hacer efecto, refiriendo historietas de diversos orígenes, contra las cuales no puede protestar el difunto; ahora, pues, no hallo mejor manera de demostrar mi respeto sincero hacia el maestro, que hacer pública mi experiencia personal sobre el crédito que merecen las anécdotas que se le atribuyen, y contribuir a la justa apreciación histórica de esos relatos.

Rossini, que desde hace mucho tiempo no pertenecía más que a la vida privada, y que parece haberse conducido en ella con la indulgencia indiferente del escéptico jovial, no podría pasar a la historia en peor situación que marcado, por una parte, con el sello de un héroe del arte, y rebajado, por la otra, al papel de un frívolo

gracioso. También sería grave falta buscarle un puesto intermediario entre esos dos extremos a la manera de la crítica que ahora presume de *imparcial*.

Rossini no será juzgado en su justo valor sino cuando se acometa inteligentemente una historia de la civilización de nuestro siglo desde su comienzo hasta nuestros días; en ese trabajo, en vez de ceder a la tendencia tan en boga que atribuye a la civilización de esta centuria un progreso universalmente floreciente, debería al fin no perder de vista la decadencia real de una civilización anterior de delicado espíritu, si se marcara exactamente ese carácter, no cabe duda de que se asignaría a Rossini con la misma exactitud el verdadero puesto que le corresponde y debe ocupar. Y el puesto no sería en modo alguno despreciable, porque Rossini pertenece a su tiempo en la misma proporción en que pertenecieron al suyo Palestrina, Bach y Mozart: si la época de esfuerzos llenos de esperanza, y considerada en su plenitud original, una época de renovación, la de Rossini debería juzgarse probablemente según los propios dichos del maestro, esos dichos con que favorecía, merced a una recíproca confianza, a los que creía serios y sinceros, pero de que se retractaba, por lo visto, en cuanto se veía espiado por los aduladores y gorriones que lo rodeaban.

Entonces, y sólo entonces, se apreciaría a Rossini en su justo valor, y se le juzgaría según su propio mérito; lo que faltase a ese mérito en punto a perfecta nobleza, no se imputaría seguramente ni a sus talentos ni a su conciencia artística, sino a su público y al medio en que vivió, las dos causas precisamente que le hicieron difícil elevarse sobre su tiempo y participar de la grandeza de los verdaderos héroes del arte.

Hasta que se encuentre un historiador autorizado para esa empresa, no estaría de sobra prestar alguna atención a los documentos que contribuyen a rectificar tantos chistes, es decir, tanto todo como a guisa de flores se arroja hoy en la tumba abierta del difunto maestro. **Ricardo Wagner**¹⁵⁹.

El domingo 10 de abril de 1892 por la tarde, la Academia de San Fernando, bajo la presidencia de Pedro de Madrazo, celebra sesión solemne¹⁶⁰ para dar posesión de la plaza de académico de número a Antonio Peña y Goñi en sustitución de Saldoni. En esta época, dice Peña y Goñi¹⁶¹ en carta a Pedrell fechada en Madrid el 10 de enero “vivo en mi casa, en la hermosa soledad del hogar, rodeado de los míos, estudiando el arte, buscando la verdad, en un silencio, en una penumbra que son mi consuelo y mi encanto. –Los ruidos de la calle me atormentan los oídos; no voy a los cafés, no voy a los círculos, no soy ateneísta, no pertenezco a ninguna sociedad de elogios mutuos, no conozco a los chicos de la prensa [...]. Soy un enfermo y un solitario [...]. El crítico del porvenir que quiera estudiar la literatura y las artes españolas de fin de este siglo se quedará con la boca abierta, maravillado, aturdido, al leer en los periódicos de hoy que

¹⁵⁹ “Un recuerdo de Rossini”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 101, 30-III-1892, p. 42.

¹⁶⁰ “Recepción en la Real Academia de Bellas Artes del señor Don Antonio Peña y Goñi”. *La España Artística*, V, 197, 12-IV-1892, p. 1; “Nuestros grabados. Ilmo. Sr. D. Antonio Peña y Goñi, nuevo académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 17, 8-V-1892, pp. 272-4.

¹⁶¹ Retrato según fotografía de Fernando Debas en “Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 9.

los genios nacen como los hongos, que todos somos grandes, que todos dejamos, al morir, un vacío, ¿qué vacío? un antro impenetrable”¹⁶². El discurso de recepción de Peña y Goñi versa sobre la ópera cómica española¹⁶³ desde el estreno de *Ipermenstra* de Baltasar Saldoni (teatro de la Cruz, 1838) hasta 1892 y, en él, hace dos menciones a Wagner, la primera refiriéndose a la canción popular, ese arte –dice– “nacido de la cohabitación de la poesía y de la música, «manifestación inconsciente del espíritu del pueblo por la facultad artística», como lo ha llamado Wagner”¹⁶⁴. Después, refiriéndose a la evolución del género (Zarzuela Grande, Bufos, Género Chico...) dice: “Los teatros por horas encierran joyas musicales y no han puesto obstáculos a *La Tempestad* y a *La Bruja*, que señalan actualmente la transformación de la ópera cómica española. –Las artes, como los individuos, conocen la lucha por la existencia, se hallan sujetas a las acciones y reacciones, a las desgracias, a las contingencias de todo linaje que afligen a la humanidad. –La zarzuela no podía sustraerse a esa ley común, y ha tenido sus vicisitudes, pero el pueblo la ha salvado en las grandes crisis y se mantiene en pie cuando la confusión reina en todas partes, cuando diríase que el arte parece hoy anonadado bajo la garra gigantesca de Ricardo Wagner”¹⁶⁵.

Al concluir el discurso, que el público acoge con numerosos aplausos, Francisco Asenjo Barbieri¹⁶⁶ se levanta para contestar el nuevo académico. Primeramente, Barbieri¹⁶⁷ elogia a Peña y Goñi como pianista distinguido, crítico musical, de toros, etc; luego emite su opinión acerca de lo que debe ser la ópera española realizando algunas consideraciones acerca de la música de Richard Wagner y, por último, comenta lo que los músicos españoles deben imitar y lo que deben rechazar del compositor

¹⁶² Peña y Goñi, A.: “Mi Retrato”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 10.

¹⁶³ Denominación defendida siempre por el crítico musical para definir a la Zarzuela.

¹⁶⁴ “Discurso 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, 104, 15-V-1892, p. 65.

¹⁶⁵ “Discurso 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, 106, 15-VI-1892, p.82.

¹⁶⁶ En sustitución de Alarcón, el domingo 13 de marzo se celebra en el salón de actos de la Real Academia Española la recepción de Francisco Asenjo Barbieri. Barbieri, en el acto presidido por Juan Valera, lee un discurso sobre *La música en la lengua castellana* contestado por Menéndez y Pelayo. Dice Bremón: “Pocos académicos concluyeron tan brevemente su discurso, que versa sobre la índole musical de nuestro idioma; y estuvo acertado el genial compositor en elegir un tema tan apropiado a sus aficiones y profesión fundamental”. “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 10, 15-III-1892, p. 158.

¹⁶⁷ Retrato según fotografía de Huerta en *Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 11, 22-III-1892, p. 173.

alemán¹⁶⁸; dice Barbieri: “En cuanto a la forma musical, creo que deberá seguirse escrupulosamente la marcha de la acción dramática, sin alargar las escenas con repeticiones o ampliaciones musicales impertinentes, pero usando del aria, de la romanza o de la canción cuando lo requiera naturalmente el asunto. Sobre esto conviene hacer ahora otras observaciones importantes. –El arte de la música dramático-teatral se halla actualmente en revolución; sus antiguos moldes se han roto a impulso de los compositores modernos, y muy principalmente de Ricardo Wagner. Los italianos, inventores de la ópera, enriquecieron el género haciendo uso y aún abuso de sus bellísimas melodías, cuya simpatía cuadratura y cuyo ritmo acentuado contribuían a que el público saliera del teatro cantándolas. La orquesta la consideraban como elemento secundario, ya convirtiéndola en simple acompañante, cuando más, dándole una importancia relativa, que fue aumentándose al paso que los adelantos de la ejecución instrumental fueron tomando mayor desarrollo. –Los alemanes empezaron por imitar en gran parte la ópera de los italianos; pero como tenían una escuela propia en el género armónico y sinfónico, fueron poco a poco desligándose de la influencia italiana, llegando al fin a componer óperas en las que la melodía tomaba otra forma, siendo en cierto modo supeditada a las combinaciones armónicas y a la importancia cada vez mayor del género instrumental sinfónico. –En estas circunstancias aparece Ricardo Wagner, genio eminentemente germánico y de gran talla, que ataca furiosamente a la ópera italiana, procurando darle el golpe de gracia con sus óperas alemanas, en las cuales hace gala de un nuevo sistema armónico e instrumental, que ha puesto en conmoción a todos los artistas de Europa, hasta un grado tal, que aún los mismos italianos van renegando de su antiguo y noble abolengo artístico, y procuran imitar al revolucionario alemán. Pero ¿qué consiguen con esto?... Merecen sólo el título de *coristas*, cuando debieran aspirar al de *partes principales*, si tuvieran genio suficiente para ello. –Hay en las obras de Wagner procedimientos artísticos que vienen a echar por tierra algunos principios consagrados por los grandes maestros; hay combinaciones instrumentales de grandísima belleza, pero al par se encuentran extravagancias, y, sobre todo una escasez de movimiento escénico y una longitud tan excesiva en la mayoría de las piezas, que podrá tal vez ser agradable a las gentes flemáticas del Norte, pero que causa fatiga y hastío a las del Mediodía. En conjunto, la obra de Wagner es de gran

¹⁶⁸ “Recepción en la Real Academia de Bellas Artes del señor Don Antonio Peña y Goñi”. *La España Artística*, V, 198, 16-IV-1892, p. 1-2.

importancia y muy digna de estudio; pero 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*. –Por otra parte, es muy posible que, andando el tiempo, llegue a suceder con las obras de Wagner algo parecido a lo que sucedió con el *culteranismo* de Góngora, que introdujo en nuestra literatura elementos exóticos y extravagantes que la perturbaron por el pronto, pero que luego de aquellos elementos quedó lo bueno que debía quedar, enriqueciendo el lenguaje poético. –Como quiera que ello sea, debo advertiros, señores, que en todo lo dicho no hice más que expresar mis propias ideas, sin ánimo de dogmatizar, porque tal vez aparezca un hombre de genio superior, que con sus obras dé la norma de lo que deba ser la ópera española, y tal norma resulta diferente de la que yo acabo de indicar. –Entre tanto que tal genio se nos presenta, permitidme que ahora os presente yo al distinguido crítico D. Antonio Peña y Goñi, que viene con su entusiasmo y sus talentos a robustecer y aún rejuvenecer nuestra Sección de Música, pues ya sabéis que el Sr. Peña es un vigoroso wagnerista, amante de las ideas modernísimas, ideas que esta Academia toma en gran consideración, dando así una prueba de que no es rutinaria ni apegada servilmente a la tradición, sino muy amiga de que las artes todas se desarrollen obedeciendo a las leyes del progreso, siempre que éste no contribuya a menoscabar los inmutables principios de la belleza”¹⁶⁹.

El discurso de Peña y Goñi, dice José Fernández Bremón “nos pareció patriótico, ameno y leído con brío y entusiasmo; nos sedujo, como a todo el auditorio, que le saludó con aplausos varias veces. Pero en cuestiones de arte [...] el señor Peña y Goñi, por mucho entusiasmo que le produzca la zarzuela, ¿qué prefiere? ¿Oír la zarzuela *Catalina*, o el *don Juan* de Mozart, o el *Barbero*, *Los Hugonotes*, *Roberto*, *Fausto* y *Norma*? ¿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? El gran arte, la ópera europea, es ecléctico: caben en él Mozart, Bellini, Rossini, Meyerbeer, Wagner y todos los genios de las escuelas intermedias. Lo que

¹⁶⁹ “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.

convendría es, que muchos maestros españoles figurasen en aquel catálogo internacional”¹⁷⁰. También por estas fechas publica Peña y Goñi *De buen humor*¹⁷¹ “crítica de costumbres, cantantes, toreros, músicos, aficionados a las artes y aritméticos; hay artículos de tan subido color, que el Sr. Peña y Goñi, aficionado a decir las cosas claras, ha tenido que oscurecerlas. Es digno de aprecio por la franqueza con que expone sus ideas y por su falta de artificio, y es un reflejo fiel de nuestro tiempo. Su sinceridad, que a veces parece descaro, o que lo es en efecto, lejos de dañarle, es lo que le da carácter y hace leer con interés”¹⁷². Editado por Benito Zozaya, este volumen de 308 páginas se vende a 3,50 pesetas en la casa del editor (Carrera de San Jerónimo, 34) y en las principales librerías de Madrid y Barcelona¹⁷³.

En la primavera de 1892 *La España Artística* publica “La música y el drama” de Ángel Bueno, ensayo del que extractamos algunos párrafos: “Weber, desde sus primeras producciones, atrevidísimo, sin respeto ni miramiento alguno ya a la ópera italiana, compone en libertad completa, inspirándose sólo en el *lied* tradicional de su país, llegando en la instrumentación de la obertura, o introducción a la ópera, su especialidad a no pequeña altura, dentro siempre de la corriente iniciada por Gluck; genial se manifiesta en algunas de ellas: *Freyschütz*, *Oberón*, *Preciosa* [...]. Mendelssohn y Schubert, puro carácter romántico en ambos [sic], siguen ayudando al desenvolvimiento de la obra, con su fantástica poesía, produciendo piezas magníficas: *El sueño de una noche de verano* [...]. Ya el lenguaje de Apolo estaba formado por completo con estos artistas, y dispuesto a la transformación teatral: un genio que realice en él la fusión íntima del canto, y la obra está hecha; pues la poesía, al paso que la música, que supo crearse por sí sola un mundo espléndido con la armonía alemana, llega también a la meta de creaciones dramáticas, sin auxilio extraño, en el inmortal Shakespeare. Él y Beethoven se atraen misteriosamente ya que [...] aunque éste aparece en su obra musical sólo como genial sinfónico, con sus propias sinfonías llama a la poesía verdadera, reformada; así como aquel, considerado sólo como dramaturgo insigne, busca ansioso en sus composiciones poéticas la armonía del norte. He aquí, pues, dos genios hermanos

¹⁷⁰ Fernández Bremón, J.: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 14, 15-IV-1892, p. 224.

¹⁷¹ PEÑA Y GOÑI, A.: *De buen humor*. Madrid: Zozaya, 1892.

¹⁷² Fernández Bremón, J.: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 16, 30-IV-1892, p. 256.

¹⁷³ “Boletín musical de la quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 104, 15-V-1892, p. 71.

(dos polos opuestos, según el capricho de la época en que vivieron) que habían de juntarse en sus sucesores, produciendo una fusión por extremo sublime y provechosa, Y mientras llega el gran Wagner a realizar definitivamente el ideal sentido, investiguemos las influencias de los dos genios nombrados últimamente en la ópera”¹⁷⁴. Ángel Bueno destaca la influencia de la escuela alemana en *Guillermo Tell* de Rossini y en la última etapa compositiva de Verdi, dedicando la última parte de su ensayo a Richard Wagner; dice Bueno:

“El mundo entero dispuesto estaba ya así para recibir la interesantísima obra de la regeneración del drama musical, sentida ya en todas partes y sentida en alto grado, pues si el vulgo prefiere en las primeras audiciones la melodía al poema sinfónico, por su sencillez de expresión, y por estar la sinfonía moderna –combinación instrumental en que cada parte tiene su valor real– no muy al alcance de las inteligencias medianamente desarrolladas y mal equilibradas, por la mala educación que es frecuente dar a las masas; si en tal sentir la revolución alemana de este siglo tarda en dar sus óptimos frutos, también es verdad que deleita al más ignorante, que impresiona de modo altísimo una de estas hermosas piezas de Wagner, tan expresivas, tan sentimentales y religiosas de suyo, cuando se escuchan por segunda vez siquiera; que la música moderna es cuadro completísimo de paisaje, donde, si existe la figura humana, no es para dominar, por el contrario, para darle más verdad y brillantez; es paleta llena de ricos y variados colores, a la disposición completa del compositor, que saca de ellos matices y juegos de luz y sombra sorprendentes. En verdad que la música de Wagner necesita músicos, actores y público especiales, bien dispuestos y con perfecto estudio de la unidad del conjunto; pero también lo es que se siente sin violencia alguna, hasta con suma espontaneidad, cuando no hay predisposición en contra. Atrayéndose, como se atraían ya aquellos dos mundos que decían diferentes; habiendo ya, en fin, perfección en cada uno de ellos, traída por los esfuerzos titánicos de Beethoven y Shakespeare, que llevaron en sus cerebros la encarnación del drama musical moderno, faltaba sólo la perfección de las perfecciones: la unidad del conjunto, que se lograría sólo haciendo depender la música del canto, pues en la ópera, por el contrario, se esclaviza la poesía, tomándola como simplicísimo adorno, que es necesario ajustar a las necesidades tiránicas de ritmo y medida; siendo así que el drama propio, en la vida real fingida, no cabe tal despropósito, pues si se han de expresar los movimientos de conciencia, los gritos del corazón, es necesario no palidecer, ni aún siquiera obscurecer con importunos derroches de melodía, con indiscretas riquezas de tonos musicales, con arias múltiples, la acción del drama, el calor de la escena, los movimientos anímicos de los personajes todos que figuran en ella.

Por el contrario, pide la razón para el drama, que la música sea quien se ajuste a la poesía, a las necesidades de la situación, dentro del argumento, para que la realidad pueda tener ficción completa; esto es, en suma, hacer el compás clásico a la frase, dar libertad completa al cantor para que lance espontáneo sus exclamaciones del momento crítico, modulándolas con notas oportunas y vivas. He aquí la prodigiosa labor del inmortal Wagner, nacido en 1819 [1813], que comprendió la imposibilidad completa de realizar en la ópera el ideal suyo, con las dos más preciosas condiciones en que le cifraba: cantar con instrumentos y voces,

¹⁷⁴ “La Música y el Drama”. *La España Artística*, V, 206, 16-V-1892, p. 1.

las pasiones humanas –el mundo moral, la palanca del dramaturgo inglés– y vigorizar con la música el sentido del verso, a fin de aumentar la expresión. Estos son, en efecto, los fines positivos, únicos, que llenan su revolución musical. En su concepto, era necesario por todo extremo buscar en el teatro el todo antes que la parte; para ello, unir en lazo íntimo poesía, música y mímica. En la escuela italiana cabe, sí, la expresión de la música para adaptarla al canto; y así lo demuestra Rossini, de modo maravilloso; se realiza en ella al fin y al cabo el principio de unión entre música y poesía, tendiendo a más, de una manera marcadísima, a reformar la instrumentación; bellezas incalculables nos hace sentir en épocas distintas, llevándonos así poco a poco al desenvolvimiento completo del ideal wagneriano, aparte las trascendentales reformas alemanas; ideal que repito no cabía dentro de esta escuela, ni aún cuando más cabal está, razón por la cual no le sintieron y realizaron en lugar de él Meyerbeer, Rossini, Verdi y Gounod. Wagner desposa ya el drama con la sinfonía, no por raro capricho artístico genial, sino por la fuerza misma de las cosas que tiende a llevar al escenario toda la realidad fingida con el más puro carácter de imitación libre. El cantor ha de educarse para el drama; no ha de hacerse éste para el cantor. Es necesario ajustar perfectamente la música a la letra para ayudar así la expresión de aquella –que tal es su objeto dentro del drama– tanto en la situación del personaje en escena, como en el carácter que distingue al mismo, accidentales, cambios producidos en el desarrollo del argumento, cosas todas que se reflejan en el acento e inflexiones vocales; en una palabra, subordinación atinada del sonido y sonoridad a la idea del conjunto, aún dentro del detalle mismo, prefiriendo siempre al agrado del oído la expresión fiel del pensamiento, aunque la situación exija para ello disonancias. –¡Qué hermosas resultan algunas veces! –Cada instrumento, leal representante de un *algo* con valor real y positivo dentro de la instrumentación, se ve enriquecido con la misma importancia que puede darse a la voz humana.

Todo esto sentía Wagner y a esto tendió siempre en sus obras, concluyendo así la del romanticismo en música, desconociendo por completo y rechazando en ella todo lo tradicional que no es conforme con la naturaleza de las cosas ni con nuestro organismo. Y que lo llegara a realizar de modo tan magnífico no asombra, considerando que el genial compositor fue tan poeta como músico y tan dramaturgo como poeta y músico; tenía, pues, mucho camino andado con las excepcionales condiciones nombradas, para crear el género nuevo que había de conmover el teatro universal, introduciendo en él toda una revolución contundente, para transformar en realidad los tempestuosos sueños de su infancia, el ansia voraz que le dominaba, la inspiración que maravillosamente se transmitía a la punta de su pluma sublime.

Por otra parte, desde Beethoven mismo se había iniciado en la música corriente pictórica marcadísima, orientalismo puro, y se comprende el por qué de este movimiento, cuando se considera que la música del gran maestro, su instrumentación maravillosa no podía ser simple acompañamiento. Los ruidos todos de la naturaleza comenzaron a representar por el sonido de los instrumentos, resultando así el colorido y frescura que admiramos en la música moderna, y que de modo magistral retrata nuestro Chapí en *Los Gnomos de la Alhambra*. En este estilo musical nos lleva la asociación de ideas a las más extrañas escenas de distinta índole, máxime si el que escucha es enfermizo o visionario, sirviendo tales elementos sugestivos de rica base para la sinfonía de hoy, en que se estudian los instrumentos uno a uno como a imitadores posibles y reales de la Naturaleza, y se armonizan luego para prestar vigor, luz, entonaciones, verdad grande, *expresión* en fin, al cuadro, dándosele al sonido inarticulado, que es su objeto propio. La melodía indefinida que admite lo mismo el verso que la prosa, reside sólo en Wagner, fundándose en el principio pictórico acabado de exponer, y

ayudado por el gusto, que comenzó a trazarse después de la revolución francesa, adorando cuanto por bárbaro e inútil se tuvo hasta entonces, cuanto a la Edad Media perteneció, y, sobre todo, resucitando el ideal cristiano en Lamartine y Chateaubrian, que supieron sobreponerse al profano mitológico. A tal época pertenecen también los héroes del piano, Schumann, Schumann, Chopin, gran poeta, tierno y escogido, romántico por extremo, simpático, con esa melancolía tranquila, *nostalgia del cielo* acaso; Gottschalk, de carácter aventurero, vario y rico en armonía, en color local de melodía franca, como se observa en sus grandes *baladas*, y, sobre todo, en su *Danza Osiasnica*; Liszt, con sus *Rapsodias húngaras*, de giros novelescos. La música, en fin, ayudada por tales movimientos artísticos, tiende a tonalidades inarmónicas, y nada más bello en tal sentir que las disonancias calculadas de Wagner, desarmonías grandes, vigorosas, llegando así a realizar el ideal por completo; que aunque al profano suele enamorarle el ritmo usual mecánico, el alemán insigne, con su fuerza grande de colorido, de expresión sublime, lo anima todo, y no deja pensar cuando se le escucha en otra cosa más que en Wagner, sin embargo de esa multitud de personajes que figuran en acción y de que los instrumentos tomen parte en ella como voces reales siempre. Como asunto, elige el cristianismo; y sin quitar la justa gloria inmarcesible a Benedetto Marcello, de inspirado sentimiento místico, sobre todo en sus salmos célebres; a Pergolese en aquel grito de dolor religioso que titula *Stabat*, no es posible dejar de reconocer en Wagner en estilo religioso que raya en lo divino, estilo que ha de ser el de la iglesia santa indudablemente, el día en que aquellas hermosísimas creaciones de sentimiento impregnadas, puedan armonizarse, mejor que hoy cabe, con las condiciones propias de nuestros templos¹⁷⁵.

¡*La música del porvenir!* y del pasado y el presente, si el arte este ha de ser reflejo de la conciencia humana y de la Naturaleza toda. En mi gusto, bueno o malo, hallo más bellezas, muchas más, en obras de otros compositores, italianos algunos, que en ciertas piezas de Wagner; no soy exclusivista, y con sinceridad completa lo confieso; pero, ¿cómo voy a quitarle por esto ni un quilate de su importancia artística, de su obra magna, al genio, al coloso de la regeneración teatral, arte sumido muchos tiempos en la tirana ópera, adonde, por muy buena que la composición sea, se ve la poesía subyugada por la música, que ahoga todo el interés del drama, el argumento mismo, como si el primordial interés de fingir la vida real en el teatro fuera la armonía instrumental? Sí. Wagner será venerado como músico por todo hombre sensato que halle en el teatro medio seguro de educar para el arte, o siquiera para el *buen* gusto, hoy día necesario en todo; y esto, aunque los apasionados pretendan encontrar en el claro sol de su creación hermosas nubecillas que lo enturbien, como pretenden algunos en los días presentes obscurecer la gloria del insigne descubridor del Nuevo Mundo con **reparos antimorales** que, dando caso, pudieran atribuírsele con notoria justicia, ni un ápice disminuirían la importancia suya de arriesgadísimo varón, héroe insigne de la humanidad, importancia acrisolada en todas las generaciones que hasta él nos precedieran. Si a Wagner se le acusa de trasgresor inaudito de las leyes de composición tradicionales, acúsesele también de tan enorme delito al gran Beethoven, al maestro de los maestros en instrumentación, pues que no fue floja su tendencia a salirse por entero de los estrechos límites que los clásicos trazaran al compositor. Si Wagner, apasionado hasta la vehemencia, se dejó llevar de su fogosa naturaleza, ¡qué otra cosa merece en tal sentido más que aplausos, y aplausos justificadísimos, como los merece Beethoven por aquella audacia sin igual de proclamación, aunque no supiera desligarse por completo de aquella envoltura asfixiante de la rutina por todos admitida? ¿Acaso Beethoven, si pudiera haber vivido como genial compositor muchos años más, no hubiera terminado por

¹⁷⁵ Bueno, A.: "La música y el drama". *La España Artística*, V, 209, 28-V-1892, p. 1.

sí solo la obra magna de reforma que en su cabeza inteligente se agitaba? Porque hasta en el propio camino de Wagner, aunque no contara con su genio dramático y conocimiento profundísimo de la escena, dio el primer paso con su *Novena Sinfonía*. Lo que tiene es que, después de tal paso, le faltó vida y espíritu para seguir adelante; **espíritu** esencialmente **modernista**, por completo desligado de respetos hacia el clasicismo, libre con la libertad del águila.

De ordinario, y aparte de estas notas más salientes apuntadas, no veo entre ellos más diferencias que las que hallo entre Velázquez y Murillo. El genio marcadísimo, vigoroso, terriblemente acentuado en el primero, tan rico en motivos como escaso en reparos de formación de escuela o sistema; reformador vivísimo de cuya paleta brotan notas mágicas de colorido sorprendente, de efectos admirables de claro oscuro, términos encantadores, deslindados con precisión suma; pero, con todo, imposible en vida y espíritu para encarnar en sus creaciones un ideal sensible, la obra magna de la reforma completa. En Murillo, por el contrario, siempre dentro de la misma idea –dulce y simpático genial artista en cuya mano delicada se adivina la fascinación irresistible del ideal encantador– la natural y suelta ejecución, llena de frescura, sentimiento poético, amor a la belleza propia y delicada, amantísimo del suave tono de la media tinta, dando siempre valor indecible a la vigorosidad del genio que ideó toda transformación radical, y que, por expresarla completa, no pudo sentir la delicada sombra gradual, rompiendo frías divisorias, aunque irresistibles, de luz y tinieblas, de ayer y mañana, y dándole al paso este otro importantísimo elemento del espíritu religioso, en que sólo puede pensar un alma tranquila y dulce, como la de Murillo, fruto, en fin de toda influencia opresora y externa. Y todo esto, aunque Wagner y Murillo, al completar la obra de reforma, introduzcan modificaciones originalísimas, nuevas aspiraciones, fuera de su principal función, hijas tan solo del genial espíritu, que ve más claro cuanto más se ilumina con la observación moderada y oportuna de naturaleza.

Respecto al humano pensar y discurrir, nada más colorista y expresivo en música que las leyendas de la Edad Media, puestas en tan sublime lenguaje por Wagner, con los nombres de *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*; nada más poético y de acentuado gracejo que la página llena de encantos de *Los maestros de Nuremberg*; ¿y qué diré del *Parsifal*, de carácter religioso el más subido, misticismo arrebatado, de concepción cual ningún otro simpático y original, melódico y expresivo? ¡Qué notas tan reveladoras y hermosas, llenas de consuelo y frescura, aquellas pronunciadas por el coro de niños: –¡Bebe en mi copa; toma mi sangre, que así lo manda nuestro amor! –¡Qué expresión delicadísima de un alma arrebatada! Con Wagner vive hoy la orquesta cuando el director eleva la batuta: las cuerdas lloran, la madera gime suspirando, los cobres rugen amenazadores, el arpa lanza poéticos y aéreos sonos. La masa de cuerda sosteniendo el edificio instrumental, dando vida y animación a la orquesta, con su voz llena, caliente y vibrante, de verdad simpática y atractiva en los *violoncellos* y de irresistible fascinación en los arpegios del violín; la pequeña orquesta, traduciendo en sus flautas, oboes y clarinetes, los sentimientos más complejos de la expresión dramática, representando el color tierno y delicado; los cobres, llenos de vigor, poderosos, de nobles sonoridades magníficas, estridentes, conmovedoras... 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; los apegados a la rutina, los conservadores musicales, los apasionados, en fin, le tachan de ese prurito en el estudio de la música del porvenir. Ni esto es delito, sino por el contrario, trabajo noble fuera de toda censura, ni abandona para el ejecutarlo, como dicen algunos, las excelencias de otros insignes maestros compositores. En la temporada última nos hizo gustar las más famosas obras del instrumentista *cuasi* divino, del genio de la sinfonía de Beethoven: *Sexta sinfonía en fa*, pastorela, maravilla de gracia; *Tercera en mi bemol*, Heroica, llena de majestad; *Novena en re menor*, el *Septimino* famoso, y no sé si algo más que no recuerde ahora; de Weber, Mendelssohn, Grieg, Schubert, Liszt, Meyerbeer, Marqués, Sarasate; de Chapí sus hermosos *Gnomos* y el delicadísimo oratorio *Los ángeles*.... ¿Puede exigírsele más, en conciencia? Yo eché de menos a Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Gluck, Barbieri... Pero ¿acaso puede darse gusto a todos en tan breves horas? Bien haya su labor grande, y que la continúe mucho tiempo es menester para bien del arte musical en **España**, que, afortunadamente, **no marcha en esto tan retrasada como en otras cosas**. Necesario sería que quien puede hacerlo le ayudara un poco para que en los festejos próximos en honor de Colón pudiera el extranjero, que con tal objeto aquí concurra, llevar una grata impresión de cómo se ejecuta en Madrid la música de los más notables compositores”¹⁷⁶.

El 22 de noviembre E. M. de V. reseña *El Naturalismo en el teatro*, de Emilio Zola, y *Música del presente* “estudio filosófico-musical del wagnerismo, por el doctor E. Salvat C.; edición aumentada con la exposición del drama musical *Der Ring des Nibelungen*. Librito de 188 páginas en 8º que se vende en la librería de D. Jaime Jepús, Barcelona (Notariado, 9)”¹⁷⁷.

En sesión solemne, el domingo 18 de diciembre de 1892 el Conde de Morphy lee su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde sustituye a Antonio Romero y Andía. Preceptor de Alfonso XII desde la estancia del monarca en el Colegio Teresiano de Viena, la presencia de Morphy en la Academia hace que el salón presente una audiencia más aristocrática de lo habitual. El crítico Manuel Cañete da la bienvenida al nuevo académico y Guillermo de Morphy Ferris realiza un ensayo de estética musical recogido bajo el título “Sobre la naturaleza y medios de expresión de la música. De la unidad del arte, de la música instrumental y de la reforma wagneriana”. Refiriéndose a la música instrumental, dice Morphy: “creo en la variedad y riqueza de expresión de este género... [y] me atrevo a afirmar aquí, donde tengo la seguridad de

¹⁷⁶ Bueno, A.: “La música y el drama”. *La España Artística*, V, 211, 5-VI-1892, p. 1-2.

¹⁷⁷ “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 43, 22-XI-1892, p. 364.

que muchos han de pensar como yo, que el movimiento romántico del siglo XIX, ilustrado por los nombres de Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, Musset, Goethe, Schiller, Heine, Byron y tantos otros, ha tenido su desarrollo y complemento en la obras de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann y demás músicos de la escuela romántica”¹⁷⁸. Después, Morphy aborda la historia de la ópera hasta Wagner y concluye con algunas reflexiones sobre el reformador del drama musical aconsejando a los compositores españoles que no sigan a Richard Wagner¹⁷⁹ ni en el estilo musical ni en la dramaturgia utilizadas por el compositor en sus últimas partituras. No obstante, Guillermo de Morphy recomienda a los compositores españoles que utilicen leyendas y asuntos legendarios nacionales como base para los *libretti* y, en este sentido, recordamos el reciente estreno de *Garín* de Bretón en el Teatro del Liceo de Barcelona¹⁸⁰. Morphy, que empieza a estudiar a Wagner en 1857, cita al compositor en un discurso pronunciado por Wagner en un concierto que dirige en la Musik-Vereins Saal de Viena en 1873. Extractamos algunos párrafos de la reseña que escribe XXX en *El Heraldo de Madrid* sobre la recepción de Morphy en la Academia:

“El puesto señalado que el Conde ocupa en la Corte ha cambiado por completo el carácter habitual de estas fiestas académicas en la Academia de la calle de Alcalá. —A la solemnidad de hoy ha concurrido lo más selecto de Madrid, resultando una sesión agradabilísima para los ojos y para el olfato [...]. Wagner tiene en el conde de Morphy un crítico desapasionado. No cree que se deba aplicar al Júpiter de Bayreuth una crítica distinta que para los demás grandes músicos que en el mundo han sido: «Como éstos, fue hombre y sujeto a la flaqueza humana; cometió errores, y si hay que admirarle como grande artista y como el cerebro más poderoso de cuantos se han dedicado a la música, no por esto me parece sensato remontar con el entusiasmo hasta los tiempos mitológicos de Apolo y de Orfeo, para ver en la figura de Wagner al Mesías, al Profeta destinado a regenerar la sociedad moderna por medio del drama musical mitológico, afirmando *que así como el género humano atravesó las tinieblas de la Edad Media guiado por la luz del Cristianismo, del mismo modo el Siglo XX creará un nuevo estado social creado por el Arte, única religión posible en lo porvenir.*

»Son sus propias palabras, y se las oí pronunciar en el discurso que, según su costumbre, dirigió a sus oyentes después de dirigir personalmente la orquesta en un concierto en la Musik-Vereins Saal de Viena. He tenido el honor de conocer personalmente al gran maestro, y el hombre era tan interesante o más que el artista que empecé a conocer y estudiar desde 1857».

¹⁷⁸ X. X. X.: “Actualidad. Fiesta entre músicos. El Conde de Morphy. Un diletante de Alcornia. —Estética musical. —Wagner. —Su Influencia. —El maestro Vázquez. —La Música Bufa”. *El Heraldo de Madrid*, 18-XII-1892.

¹⁷⁹ Morphy coincide con Fétis, su profesor en Bruselas durante nueve meses en 1863.

¹⁸⁰ 14 de mayo de 1892.

El nuevo académico deplora la influencia de Wagner en los secuaces irreflexivos de su genio. Reconoce su influencia, reconoce que es legítima; pero rechaza el que la influencia se convierta ya en una completa anulación de toda iniciativa en los artistas nuevos.

Y lo deplora principalmente en España, donde tenemos fuentes de inspiración abundosa para el propio arte, que nunca podremos encontrar en el genio wagneriano.

«Precisamente porque su genio y su influencia son grandes, el peligro de la atracción es mayor. Por eso me he atrevido con mi débil voz a dar la señal de alarma para decir a los jóvenes compositores: *Admirar las obras del gran compositor; estudiarlas; aprovechad los numerosos elementos de novedad que contienen y que, en efecto, han de formar la música futura; pero no queráis imitar ni al dramaturgo, porque su obra es local y característica de su país, ni el estilo musical de sus últimas obras, porque sin aquellos asuntos y sin los medios de Wagner no es posible acometer tal empresa. Por el camino trazado por Haydn, pueden pasar y subir adelante Mozart y Beethoven. Tratar de seguir el sendero de Wagner para ir más allá que él, no me parece posible; pero creo, sin embargo, que sabiendo utilizar muchas de sus reformas, el arte músico puede perfeccionar el drama lírico, guardando cada país la tradición de su pasado*»¹⁸¹.

Pablo Terbón en *La España Artística* comentando el discurso de Morphy:

“La última parte de su discurso, la que se ocupaba de la reforma Wagneriana, fue si cabe escuchada aún con mayor interés, a pesar de que manifestó no querer entrar a tratar la *cuestión batallona*, como vulgarmente se dice. Confesó no ser entusiasta ni enemigo de Wagner, por pertenecer al número de los que creen que no hay razón alguna para juzgar de otro modo al Júpiter de Bayreuth que a los demás compositores, Beethoven, Mozart, Gluck, etc, pues dice, como ellos fue hombre y sujeto a la flaqueza humana; cometió errores, y si hay que admirarle como grande artista y como el cerebro más poderoso de cuantos se han dedicado a la música, no por esto me parece sensato remontare con el entusiasmo hasta los tiempos mitológicos de Apolo y de Orfeo, para ver en la figura de Wagner al Mesías, al Profeta destinado a regenerar la sociedad moderna, por medio del drama musical mitológico.

Hace la silueta del gran compositor alemán, al que conoció personalmente, y dice que el hombre era tan interesante o más que el artista, y que ambos son tan únicos, inimitable, que nadie podrá seguirle en su mismo camino, porque es un hecho, un fenómeno que no se repetirá probablemente.

En un hermoso párrafo expresa la idea de que la aspiración general de todos los países de Europa que no tienen o no creen tener ópera nacional, es llegar a conseguir lo que Wagner ha realizado en Alemania, y espera que España lo alcance en el drama lírico, vistos los elementos con que contamos para ello, animando finalmente a los artistas a que inspirándose en nuestras leyendas y romances, trabajen para la consecución de este fin, pero sin seguir en absoluto los pasos de Wagner, figura extraordinaria que no puede tener discípulos ni imitadores”¹⁸².

¹⁸¹ X. X. X.: “Actualidad. Fiesta entre músicos. El Conde de Morphy. Un diletante de Alcornia. –Estética musical. –Wagner. –Su Influencia. –El maestro Vázquez. –La Música Bufa”. *El Heraldo de Madrid*, 18-XII-1892.

¹⁸² Pablo Terbón: [Guillermo de Morphy...] *La España Artística*, V, 263, 20-XII-1892, p. 2.

1893

El 18 de marzo Mancinelli estrena en Madrid *Los maestros cantores de Nuremberg*; en el artículo que escribe Esperanza y Sola para *La Ilustración Española y Americana* el crítico no habla sobre la interpretación de la comedia wagneriana en el Teatro Real, pero destaca la evolución del pensamiento wagneriano, desde el idealismo hegeliano al pesimismo de Schopenhauer. En este sentido recordamos que Wagner conoce *El mundo como voluntad y representación*, principal obra antihegeliana de Schopenhauer, en 1854, a través de Georg Herwegh, convirtiéndola pronto en base de su propia filosofía del arte¹⁸³. En carta a Liszt fechada el 16 de diciembre de 1854, Wagner muestra su enojo ante el hecho de que Alemania desconozca la filosofía de Schopenhauer durante décadas; con respecto a la filosofía musical de Schopenhauer dice Wagner: “Con claridad filosófica ha reconocido y clasificado *Schopenhauer* el lugar de la música en relación con las tres bellas artes, atribuyéndole una naturaleza totalmente distinta a la de las artes plásticas y poéticas. Aquí va más allá de la admiración ante el hecho de que, mediante la música, se pueda hablar un lenguaje que puede entender cualquiera, ya que para ello no se requiere manejar concepto alguno, con lo cual se diferencia totalmente de la poesía, cuyo único material, los conceptos, es necesario para expresar la *idea*. Después de una definición tan clara por parte del filósofo, las ideas del mundo y de sus manifestaciones esenciales, en el sentido de Platón, no constituyen en modo alguno el objeto de las bellas artes; mientras el poeta explica a la conciencia contemplativa estas ideas mediante la utilización propia de su arte de conceptos racionales, Schopenhauer cree tener que reconocer en la música una idea del mundo, ya que aquélla, que se podría expresar totalmente en conceptos, se habría presentado como una filosofía ilustrativa del mundo”¹⁸⁴. Dice Esperanza y Sola:

“Ha sido materia de largas disquisiciones entre los críticos musicales el hecho curioso de que Wagner, en los comienzos de la tercera y última fase de su vida artística, y cuando ya bullía en su mente el plan de la *Trilogía*, que se ha tenido por la realización más acabada de sus ideales y de sus teorías, tornara, con verdadera decisión, a la idea por él concebida (según unos, excitado por sus amigos, que le

¹⁸³ Schopenhauer concluye *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) en 1818 en Dresde (Leipzig: Brockhaus, 1819), pero la obra no alcanza una difusión general en Alemania hasta la segunda edición de 1853, que es la que conoce Wagner. Véase Bauer, op. cit, pp. 625-31.

¹⁸⁴ Wagner, R.: *Beethoven*; en GSD, vol. 9, p. 83.

aconsejaban escribiera una obra más a los alcances del público, y según otros, dolido del terrible e injustificado desastre del *Tannhäuser*, en París), que acogió y abandonó después, más de una vez, y dejando de lado leyendas más o menos fantásticas y maravillosas, pintase, como poeta y como músico, el hermoso cuadro de *Los Maestros cantores de Nuremberg*, tomando como asunto escenas de la vida real, que allá en el siglo XVI contribuyeron, y no poco, a dar animación y vida en su época más floreciente a aquella artística e interesante ciudad.

Si ha de creerse a **Schuré**¹⁸⁵, Wagner se propuso hacer en dicha comedia lírica el contraste cómico del torneo de los trovadores del *Tannhäuser*, asignando, además, a dicha obra un puesto análogo al que en la tragedia griega ocupaba el drama satírico, que, representado después, servía, sin atenuar las emociones producidas por aquélla, de transición entre el mundo ideal en que la misma se movía, y el real, el de la vida cotidiana, al que le era forzosos volver al espectador.

Dejando a un lado este último aserto del entusiasta escritor de *Le Drame musical*, libro que, como es sabido, es una de las más brillantes apologías del sistema y de la escuela wagnerianos, **Soubiés** y **Malherbe** no creen que anduviera acertado en lo primero. Para ellos, no es la palabra contraste la que debiera emplearse, sino las de idealización o emancipación, toda vez que ésta es la idea que, en su sentir, resplandece en las dos obras; opinión que, a su vez, rechazan otros escritores, los cuales no encuentran que tal sea el fin de ambas, ni uno mismo el principio que las informa, según es ahora uso el decir.

Fundase para ello en que el *Tannhäuser* representa la lucha del mundo pagano y el mundo cristiano, entre los sentidos y el alma formada y fortalecida por la religión del Crucificado, mientras que en *Los Maestros cantores* la pelea es entre dos escuelas que se disputan el dominio del arte, proclamando una la libertad de este, al par que el más puro idealismo, mientras que la otra defiende con tesón los cánones y leyes por los cuales aquél viene rigiéndose, representados por las famosas *Leges Tabularum*, que como arca santa, guardaban los *Meistersingers* de la vieja Alemania.

Los mismos Soubiés y Malherbe, una vez corregida o modificada la interpretación de Schuré, consideran la obra en cuestión como la respuesta más victoriosa que pudo dar su autor a cuantas hubieran creído, después de la aparición del *Tristán e Isolda*, que el terreno de la leyenda era el único en que podía espaciarse la musa wagneriana, o dudaran que la comedia podía prestarse de igual modo que el drama lírico a la aplicación del sistema implantado por el que, no sin razón, ha colocado un escritor de allende el Pirineo entre los revolucionarios de la música. Y avanzando más por ese camino, **Dinger** ve en *Los maestros cantores* el problema del arte en general, y el de la personalidad artística de Wagner en particular, tan unidos y compenetrados entre sí, que bien pudieran reducirse a una sola fórmula, a saber: el arte en su esfuerzo victorioso para romper con los viejos moldes y responder a las necesidades, a las tendencias y al espíritu de los nuevos tiempos, o sea, en menos palabras, la victoria alcanzada por el arte moderno sobre el antiguo.

Por último, en esta serie de pesquisidores de las intenciones de Wagner al escribir su obra, no ha faltado quienes, como Jachino y Nicoletto, hayan llevado su empeño de sacar la quinta esencia de los pensamientos de aquél, hasta el punto de considerarla como la primera y más señalada muestra del cambio que el maestro experimentó en su manera de pensar y de sentir, abandonando la filosofía

¹⁸⁵ Edouard Schuré (21-I-1841, Estrasburgo; 7-IV-1929 París). Wagner y el musicógrafo se conocen en 1865 con motivo de la cuarta representación de *Tristán e Isolda* en Munich, ciudad donde estudia Schuré. Más tarde, en 1876, Schuré asiste al primer festival de Bayreuth y se convierte en uno de los principales divulgadores de Wagner en Francia donde escribe numerosos artículos sobre Wagner y el drama musical, así como *Souvenirs sur Richard Wagner* (París 1900).

hegeliana, de que tan ardiente partidario se había mostrado, por la de **Schopenhauer**, viendo un delicioso precursor de éste en el zapatero Hans Sachs, cuando en la mañana de San Juan, solo, en su tienda, meditando sobre las causas que ocasionaron la zalagarda de la noche anterior, se entrega con tal motivo a profundas reflexiones.

Expuestas ya las más radicales teorías que se han sustentado acerca del origen de la comedia lírica, verdadero paréntesis de los ideales de Wagner, no creo deba dejarse en olvido, antes bien consignarse de modo claro, la de aquéllos que, sin meterse en tantas honduras, explican las cosas de modo más sencillo y llano, y, en mi sentir, más acertado también. Concebida por Wagner la idea de *Los Maestros cantores*, como dice uno de los críticos antes citados, en los días de mayor desventura, y terminados cuando despuntaba la aurora de otros más serenos y benignos, pudo proponerse, al desarrollarla, tomar cruenta venganza de sus enemigos, y al par escribir, como indican **Ernst** y **Benoit**, una oración *Pro domo*, en defensa de su causa, proclamando desde la escena sus teorías, personificadas en los personajes más simpáticos de la comedia, y cantar las alabanzas de sus ideales, puestos en solfa y ridiculizados en un principio, admitidos con reservas más tarde, y tenidos hoy por gran número de fervientes adeptos como el *summum* de cuanto se ha podido decir y hacer en el arte lírico-dramático.

Los que a esta opinión se inclinan, creen que debió ser para Wagner un verdadero hallazgo dar con el libro que, con el pomposo título *De sacri romani imperii libera civitate Noribergensi comentatio. Accedit de Germaniae phonascorum (Meisterssingers) origine, praestantia, utilitate et institutis, sermone, vernaculo liber. Altdorfii Noricorum, typis impensisque lodoci Wilhelmi Kolesii*, se imprimió por los años de 1697¹⁸⁶, y que, como se ve, es una historia de aquella famosa corporación (a uno de cuyos héroes, el menestral Hans Sachs, elevó más tarde su patria una estatua) y el compendio de todas las reglas por que aquélla se regía, y de los cánones que tenían establecidos los tales maestros en materia de arte. El estudio de estos últimos, que no dejaban de tener sus puntos de contacto con los de los escolásticos españoles del siglo XVII, tan acerba y merecidamente criticados por nuestro jesuita Eximeno en su *Don Lazarillo de Vizcardi*, y la confraternidad que los maestros tenían establecida para no admitir en su seno a quien no se sometiera de buen grado al patrón que tenían establecido, que, ahogando todo germen de inspiración, aprisionaba al genio dentro de determinados límites, cada vez más estrechos y ridículos, debió hacer notar a Wagner la semejanza que los tales maestros podían tener con sus más encarnizados enemigos, que, hostiles a las innovaciones por él predicadas y puestas en planta, le habían declarado cruda guerra, mirando con desdeñosa indiferencia sus obras, cuando no maltratándolas, no hallando en ellas cosa que fuera digna de alabarse, acudiendo al ridículo para denigrarle, y señalando, por último, *urbi et orbe*, a su autor como un herejarca del arte, digno de los mayores anatemas.

Y que así debe creerse, lo prueba un escrito que publicó en **1878** en la *North American Review*, en el que estampó estas palabras: «El primer boceto de los *Meisterssingers* tuvo su origen en el sentimiento de amarga ironía del artista, que se ve colocado, del mismo modo que su ideal, delante de una crítica llena de apasionamiento y de odio, y de un público obstinado en desconocerle».

Y de aquí el sinnúmero de alusiones y de punzantes sátiras que se encuentran en cien partes del libro, y la personificación que algunos creen hallar de Fernando Hiller, el enemigo más encarnizado que en el terreno del arte tuvo Wagner, en el ridículo escribano Beckmesser; la de Liszt y del Rey Luis II de Baviera, que en

¹⁸⁶ Creemos que es el título latino original de *Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst* de Christoph Wagenseil, (*Libro de la gaya ciencia*; 1697).

esto no andan acordes, en Hans Sachs, y la del propio autor en el simpático Walter de Stolzing. Y aun cuando esto no se admitiere, es indudable que en el intransigente *marcatore* quiso pintar los que miraba como pedantes, afiliados al más rígido escolasticismo, entre los cuales contaba al mismo Mendelssohn, y a los que por entonces escribían uno de los periódicos musicales más autorizados de Alemania, en revancha de la acerba crítica que habían hecho del *Tannhäuser* cuando por vez primera se cantó en Dresde; que del enamorado Walter quiso hacer, e hizo, la más brillante personificación del genio, que rompiendo las ligaduras que le aprisionan, canta la libertad del arte; y que en Hans Sachs personificó el buen sentido, que, libre de prejuicios, adivina y aquilata el verdadero valer del impetuoso cantor y le alienta en su empresa, atajando al propio tiempo sus ímpetus, y que, si se revela contra la estrechez de miras y la rutina de los demás maestros cantores, sus compañeros, no por eso desdeña la sana tradición, antes bien, trata a toda costa de conservarla en toda su pureza, haciendo entender a su protegido que el estrecho maridaje de la inspiración y del saber es lo que conduce a la verdadera gloria.

Dadas a conocer las principales opiniones sobre el origen y fines de la comedia lírica de que vengo hablando, no estará de más decir, a los que aún no lo sepan, que, según los más enterados del asunto, iniciada la ida de ella, y aun comenzado el libro en 1845 en Marienbad, donde había acudido Wagner en busca de remedio a sus dolencias, no se terminó hasta el invierno de 1862, en que fue publicado; que en este mismo año se comenzó a escribir la música en Biebrich, pueblo situado a orillas del Rin y frente a Maguncia, e interrumpida la tarea, volvió a ella en Penzing, cerca de Viena; y abandonada más tarde, Wagner reanudó sus tareas en Tribschen, donde las terminó en 1867, representándose por vez primera en Munich *Los maestros cantores*, bajo la dirección de Hans de Bulow, el 21 de junio de 1868, y siendo sus principales intérpretes¹⁸⁷ la Mallinger¹⁸⁸, Nachbaur¹⁸⁹, Betz¹⁹⁰, Hoelzel y Schlosser¹⁹¹; lamentando, y no poco, Wagner la falta de Schnorr, el intérprete favorito de sus obras, muerto pocos días después de las representaciones del *Tristán e Isolda*, y cuyos méritos había ensalzado en un artículo necrológico que, bajo su firma, apareció por entonces en la *Neue Zeitschrift für Musik*, con el título de *Recuerdo a Ludwig Schnorr de Carolsfeld*¹⁹².

Resta ahora examinar en su conjunto el trabajo wagneriano, del que, por motivos harto tristes para mí, no he hablado hasta ahora a mis lectores; pero la tarea no es corta, y bueno será dejarla para otro artículo, no sin anticipar a mis

¹⁸⁷ Reinhard Hallwachs se encarga de la dirección escénica en el estreno en Munich; Heinrich Döll, Christian Jank y Angelo Quaglio realizan las escenografías. Del vestuario se encarga Franz Seitz y cantan Mathilde Mallinger (Eva), Franz Nachbaur (Stolzing), Franz Betz (Sachs), Max Schlosser (David), Gustav Hölzel, Kaspar Bausewein, Sophie Diez, Karl Fischer, Karl Samuel Heinrich, Eduard Hoppe y Eduard Sigl.

¹⁸⁸ El nombre real de esta artista nacida en Zagreb el 17 de febrero de 1847 y fallecida en Berlín el 19 de abril de 1920 es Mathilde Lichtenegger; su apellido de casada von Schimmelpfennig. Canta el papel de Eva en el estreno de *Los Maestros cantores* en Munich el 21 de Junio de 1868.

¹⁸⁹ Franz Inozenz Nachbaur (Giessen, 1830; Munich, 1902), tenor del Hofoper de Munich durante 24 años; Walther von Stolzing en el estreno de *Los maestros cantores*.

¹⁹⁰ Franz Betz (Maguncia, 19-III-1835; Berlín, 11-VIII-1900), contratado como bajo entre 1859 y 1897 en la Hofoper de Berlín. Betz canta el papel de Sachs en 1868 y realiza el primer Wotan en el estreno de la Tetralogía en Bayreuth en 1876.

¹⁹¹ Tenor bufo contratado en Munich entre 1868 y 1895, Max Schlosser interpreta el primer David el 21 de junio de 1868. En 1876, durante el primer Festival de Bayreuth, canta el papel de Mime en *El Anillo*.

¹⁹² Ludwig Schnorr von Carolsfeld (Munich, 2-VII-1836; Dresde, 21-VII-1865), contratado entre 1854 y 1860 en Karlsruhe y más tarde en Dresde. Él y su mujer Malwine son los encargados de estrenar el *Tristán* en Munich el 10 de julio de 1865. Pocos días después fallece, probablemente a causa de tifus o meningitis.

lectores que tan exagerados andan, en mi sentir, los que, como Fouque y Benoit, la consideran como una obra maestra en toda la extensión de la palabra, a la cual no cabe poner pero alguno, como el respetable Hanslick, al decir que pertenece a la clase de interesantes monstruosidades musicales¹⁹³.

Léese en los escritores que más a fondo y con mayor detención han estudiado la comedia wagneriana, que muerta, por decirlo así, la poesía caballescica de los trovadores o *Minnesinger* (cantores de amor), que tanto floreció bajo el imperio de los Hohenstauffen, sobre todo en los siglos XII y XIII, en manos de Wolfram de Eschembach y Walter de Vogelweide, y de la cual fue el último representante Frauenlob, de Maguncia, y pasado el letargo en que permaneció la tierra germánica en este punto durante las dos siguientes centurias, en los comienzos del siglo XVI nació, y se desarrolló de modo portentoso, una poesía, atajada en sus vuelos por reglas de antemano establecidas, y llena de artificios, cual en sus últimos tiempos había sido la otra, cultivada por la gente artesana, y que dio origen a la institución de los maestros cantores.

Difundida ésta bien pronto por toda Alemania, tuvo su principal asiento en la floreciente ciudad de Nuremberg, siendo su más genuino y popular representante el zapatero Hans Sachs, cuya tienda, visitada por las musas, describió Goethe en una de sus obras maestras. Calcada la organización de dicha cofradía, que tal puede llamarse, en las de la profesión u oficio que respectivamente pertenecían sus afiliados, distinguíanse diversos grados entre éstos, y ya eran aprendices, ya compañeros, ya cantores, cuando probaban conocer los diversos tonos y modos de su música, y los nombres extravagantes con que eran conocidos; ya poetas, si amoldándose a uno de los dichos tonos versificaban a gusto de los señores; ya, en fin, maestros, una vez demostrado de modo cierto que habían inventado uno de aquéllos. Reuníanse en la iglesia de Santa Catalina, su gobierno consistía en un consejo o *Gilde*, a cuyos individuos se asignaban funciones especiales, siendo tal vez la más importante la del *market* o marcador, especie de crítico implacable, cuya misión consistía en señalar en un cuadro las faltas que cometieran los aspirantes a la cofradía cuando hicieran sus pruebas para entrar en ella, y darles las más solemnes calabazas, en nombre de los examinadores, si habían pasado de siete las infracciones cometidas contra los rigurosos y extrañas preceptos consignados en las famosas, y ya nombradas, *Leges Tabulaturae*.

Fiel reflejo de las costumbres y usos de tales maestros y de la vida del pueblo alemán en la época referida, es el libro escrito por Wagner, gallarda y hermosa muestra de su poderoso talento dramático; pero que trasplantada a otro país diferente del suyo, no es dable, en sentir de más de un autorizado escritor, entender tan bien como menester fuera para apreciarlo en todo su justo valer. Podemos, haciendo un esfuerzo, decía el ilustrado crítico Arcais, transportarnos al mundo fantástico de las obras wagnerianas; pero nunca lograremos saborear bien y a nuestro gusto una comedia que reproduce puramente costumbres alemanas, y en la que se habla un lenguaje informado exclusivamente por el espíritu germánico, lenguaje intraducible las más veces, añade, y que induce a creer que en la obra se ha faltado a una de las más esenciales reglas del sistema wagneriano, que es la perfecta correspondencia de la música con las palabras, cuando en el original ese acuerdo existe de una manera perfecta.

Pero aun dado ese inconveniente, aun reconocido que por los motivos apuntados la acción no tenga para nosotros todo aquel interés que seguramente excitará en los sesudos alemanes, y que su desarrollo se realice con una lentitud no muy al gusto de nuestros temperamentos meridionales, hasta el punto de hacer

¹⁹³ Esperanza y Sola, J. M.: "Revista Musical". *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 18, 15-V-1893, pp. 326-27.

recordar a un escritor el *inexorable ennui* de Bossuet, es innegable que la comedia encierra verdaderas bellezas, aun pasadas por el tamiz de una traducción difícil y laboriosa por demás. La famosa sesión de los maestros cantores en la iglesia de Santa Catalina, que, ciertamente, no peca de corta; todo el acto segundo, fiel reflejo, a no dudar, de las costumbres de aquellos tiempos en la pintoresca ciudad que baña el Peignitz, y la fiesta eminentemente popular del día de San Juan, son cuadros llenos de animación y de vida, que hacen perdonar de buen grado todo el cansancio que produce, salvo leves y afortunados momentos, el acto tercero, con sus interminables monólogos y diálogos, causa en parte, a mi modo de ver, de que uno de los críticos antes citados calificara nada menos que de pesada y tonta la versión de su compatriota Zanardini, y de que otro creyese que el que hubiere de escuchar la obra toda entera, tenía que proveerse antes de gran dosis de paciencia, dado lo eterna que es: *patiens quia aeterna*.

Conocido su argumento por la gran mayoría de mis lectores, baste recordar que, como ya indiqué en mi anterior artículo, estriba, de un lado, el más importante, en la cuestión de arte, y la lucha, con un lujo de tecnicismo y con grandes arranques de independencia, respectivamente, entre los maestros cantores y el innovador Walter, de la que sale éste victorioso, y del otro, los amores del susodicho joven y Eva, cuya mano es el codiciado premio que ha de darse al mejor cantor en la justa poética que ha de celebrarse en la fiesta de San Juan, y que aparte de estos personajes, aparecen, interviniendo también de una manera importante en la obra, Fritz Kothner, padre de la muchacha, y calificado por uno de los comentaristas de aquella como la imagen viva del más inflexible dogmatismo; Beckmesser, prototipo del ser envidioso, tan pobre de talento y de inventiva como rico de un injustificado amor propio y de malas artes para aniquilar a todo aquél que pretenda hacerle sombra o impedir la realización de sus designios, tan exento, en fin, de toda pasión noble y generosa, como enamorado de los dineros que han de constituir la dote de la hija de Kothner, a los cuales persigue con desusado afán; y Hans Sachs, en cuyo conjunto de hermosas cualidades han creído ver algunos de los escritores, cuyos datos me han servido de guía al trazar estos renglones, simbolizado el pueblo culto e inteligente para el cual Wagner meditaba la *Trilogía* y el teatro de Bayreuth, ayuno por completo de todas las reglas convencionales de los preceptistas, y admirador sincero de la verdadera bondad y belleza.

Y dicho esto, hora es ya de que, viniendo a terreno que más de cerca me atañe, apunte mis impresiones sobre la música que Wagner ha escrito para *Los Maestros cantores*.

Estudiando **Saint-Säens**, en el libro que lleva por título *Harmonie et Melodie*, la obra wagneriana, encuentra en ella tres estilos, a medida que su autor fue realizando, o aún más, extremando el ideal que en su mente acariciaba y había consignado en los escritos que de él se conocen: el primero, poco elevado y a gran distancia, por tanto, de las concepciones de Wagner; el segundo, de mayor corrección y pureza; y el tercero, complicado cada vez más, en el que se multiplican sin necesidad las notas, se abusa de los recursos del arte hasta hacer de ellos un verdadero derroche, se exige, tanto a las voces como a los instrumentos, cosas que exceden de los límites de lo posible, y donde, por último, el desdén que a las formas conocidas y aceptadas por todos no aparecía en las primeras obras, y más tarde se presentó como una emancipación del genio, se muestra en toda su fuerza, convirtiéndose en una licencia destructora de todo equilibrio.

Dicho se está que esta clasificación, aun admitida con las reservas que aconseja la severidad de juicios con que su autor la expone, no cabe aceptarla de un modo riguroso y absoluto, como fundadamente dice Coutagne, toda vez que, aun en las obras del último y más señalado período, se encuentran trasuntos, y más que trasuntos, del modo de ser y de expresar antes empleados; pero, con estas

salvedades, es indudable que, en su conjunto, cuanto escribió Wagner, hasta el *Tannhäuser* inclusive, pertenece a la primera manera; que *Lohengrin* caracteriza de modo indudable la segunda, y la mejor también, en mi sentir; y que la tercera comienza en *Tristán e Isolda*, y sigue en *Los maestros cantores*, hasta acabar en la *Trilogía* y en *Parsifal*, que el maestro miró como el coronamiento de su obra y de su misión el arte.

Esto supuesto, y toda vez que, por su forma y por los procedimientos en ella empleados por Wagner, no cabe duda que la comedia musical, objeto de este escrito, pertenece por derecho propio a su última manera, no ha de extrañarse que, dadas mis convicciones en materia de arte, y lo que en más de una ocasión he consignado acerca del dogma wagneriano, mi admiración por la difícil y complicada labor de *Los maestros cantores* no pueda ser tan entusiasta, incondicional y absoluta como la de los fervientes admiradores del semidiós de Bayreuth, sino con ciertas reservas, aun a riesgo de incurrir en sus censuras y anatemas.

Con perdón sea dicho de los que han afirmado que del *Lohengrin* a *Los Maestros cantores* el salto que se da no es mortal, y que en los últimos la onda melódica es abundante, y los pensamientos musicales se desenvuelven casi siempre de una manera amplia y clara, créome que justamente el lado flaco de la comedia wagneriana es la escasez relativa de esas melodías, desarrolladas del modo y manera que lo hacían Beethoven y Weber, a los cuales el autor de la obra rendía fervoroso culto. Fuese el afán de todo innovador, de dar siempre y en todo momento fisonomía y carácter propio a las creaciones de su mente; o el horror instintivo, cada vez más acentuado, que sentía a todo lo que tendiera a servil imitación de lo que otros hicieron, o a parecer vulgar; tuviera su origen el camino que emprendió en la tercera manera en el decidido propósito de poner en práctica cuanto había predicado en sus libros, o, en fin, como algunos han sospechado, que no estando siempre la inspiración de Wagner a la altura de su inmenso talento, buscó en los procedimientos por él creados, el medio seguro de encubrir las veleidades de su musa, es lo cierto que, al lado de páginas en que la melodía aparece de modo claro, desarrollada ampliamente y ostentando su innegable belleza, en la mayor parte de la obra las ideas musicales son relativamente pequeñas, por más que otra cosa hagan creer los ropajes de una armonía rica a veces y extraña otras, y de una magistral instrumentación, poderosos elementos con los cuales tal vez la inspiración se haya visto atajada en sus vuelos por lo que donosamente ha llamado Biaggi la *tabulatura del progreso*.

Y esto lleva como por la mano a tratar de los *leitmotiven*, que Wagner miraba, según sus propias palabras, como «los más adecuados para dar a las impresiones musicales una idea determinada y provocar asociaciones de ideas, las cuales, gracias a la orquesta, son como pilares que sirven de guía al espíritu a través de las mil revueltas de la acción dramática».

Excepción hecha de P. **Bonnier**, discípulo y admirador de Wagner, que en un artículo publicado en la *Revista wagneriana*, citado por Enriqueta **Fusch**, ha sostenido que en toda la partitura de *Los Maestros cantores* no hay más que un solo tema o motivo, que él ha hallado y anotado la friolera de tres mil trescientas cuarenta y ocho veces, analizándolo todas ellas, los demás comentaristas de la obra han reconocido diversos *leitmotiven*, variando el número según la minuciosidad con que han hecho el estudio, y, sobre todo, el afán de penetrar hasta en lo más recóndito de las intenciones del autor; afán de que son curiosos ejemplo los libros de Benoit y de Jachino y Nicoletto, que, a semejanza del que escribió el Barón

Pablo de Volzogen [sic] respecto de los *Nibelungen*¹⁹⁴, son una especie de Guías Boedeker para caminar con pie seguro y sin riesgo de extravíos por los senderos, y en ocasiones laberintos, de la partitura.

Dichos *leitmotiven* son factores importantísimos en la partitura de que voy hablando, y por poco que ésta se estudie, vese bien pronto que, al menos los principales personajes que en la comedia intervienen, tienen uno o más motivos musicales que les acompañan siempre que aparecen en la escena, los recuerdan con más o menos intensidad cuando a los propósitos del compositor conviene, y caracterizan una situación o un momento determinado del poema. Hago gracia de las sutiles y minuciosas clasificaciones que de ellos se han hecho, y fijándome en la que parece acercarse más a la verdad y a la realidad de las cosas, diré que, respecto de Walter, hay el tema del poeta, el de su amor y la bellísima melodía del sueño; que en Sachs hay el de su profesión y el que caracteriza la bondad de su carácter, en Eva, el de su pasión amorosa; en Beckmesser, el de la serenata, el de los celos y el del apaleamiento con que lo obsequian los vecinos de Nuremberg; y además, entre otros que omito, el de la fiesta de San Juan, los dos de *Tristán e Isolda*, y el típico de los maestros cantores.

Estos motivos se anuncian desde el preludio, y no cesan de oírse poco o mucho, salvo en contados momentos, durante todo el curso de la obra, lo cual, si con fundamento es causa de verdadera admiración para los entendidos en la técnica del arte, que aprecian las sutiles combinaciones de armonía y de instrumentación a que acude el poderoso ingenio de Wagner para dar novedad a ideas cien veces repetidas, reuniendo, dividiendo y, según frase de la escritora antes citada, desarticulando, con la habilidad de un prestidigitador, los temas, valiéndose de los recursos de su ciencia y de los más brillantes colores de su paleta; a los que no se encuentran en tal caso, tiene que ser motivo de cansancio y hastío, al punto de que cuando la melodía tantas veces iniciada aparece íntegra y en todo su desarrollo, no causa en ellos, las más de las veces, el efecto que debiera y el compositor se propuso, a causa de haberla oído ya de sobra, por pequeñas que hubieran sido las fracciones en que antes le hubiera sido suministrada.

Aparte de esto, aparte también de la inquietud que produce la excesiva variación de tonalidad y de ritmo, y la escasez de puntos de reposo en el discurso musical, en que descansa el espíritu de la tensión en que constantemente se le mantiene, hay otro motivo por el cual el valor intrínseco de la partitura de *Los maestros cantores*, siendo mucho, no puede ser a mis ojos tan grande como el que le reconocen los intransigentes partidarios del autor. Éste, que en el artículo que hace años escribió con el título de *Una visita a Beethoven*¹⁹⁵, no vaciló en declarar que «la voz humana es el intérprete directo del corazón, y el medio más adecuado para traducir sus impresiones abstractas e individuales», y en tal concepto, y reconociendo el papel importante que tenía en el drama lírico, miraba como el bello ideal de éste la fusión del lenguaje humano y del lenguaje instrumental, extremó y exageró después sus teorías, al punto de que, rompiendo el equilibrio que entre ambos

¹⁹⁴ Suponemos que se refiere a Hans von Wolzogen en *Thematischer Leitfadens durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel «Der Ring des Nibelungen»*. En *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Recopilación de escritos y poesías)*, t. 7. Leipzig, 1876.

¹⁹⁵ *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven (Una peregrinación a Beethoven)*, escrita en el otoño de 1840 en París. Esta novela constituye el núcleo central del ciclo *Ein deutscher Musiker in Paris (Un músico alemán en París)*, serie de relatos y artículos que Wagner presenta en francés para la *Revue et gazette musical* y recogidos posteriormente en alemán. En el relato de esta “peregrinación a Beethoven”, Wagner postula que el verdadero *drama musical* está formulado en la *Novena Sinfonía* del músico de Bonn. En la narración Wagner se presenta como un editor que publica la obra póstuma de un amigo ficticio en la que Wagner intercala ideas y hechos autobiográficas de su primera estancia en París. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* puede consultarse en la traducción castellana de Blasco Ibáñez. WAGNER, R. (Blasco Ibáñez, V. trad): “Una visita a Beethoven”. *Novelas y pensamientos*. Madrid: Lípári, ediciones, 1995, pp. 23-46.

debiera mantenerse, dio a la orquesta tal importancia y tal predominio sobre las voces, que, aun cuando parezca extraño, vino, por bien diverso modo, y en cierto sentido, a dar razón a Casti, cuando decía: *prima la musica e poi la parabola*, y a hacer creíble la frase que se cuenta de un entusiasta espectador de *Siegfrid*: «¡Cuánto me estorban estos cantantes para oír a gusto la orquesta!».

Tal sucede en *Los Maestros cantores*, donde aquélla es elemento tan dominante y a veces absoluto, que las voces son accesorio de segundo orden, hasta el punto de que, en no pocos momentos, quepa prescindir de ellas, sin que el discurso musical padezca lo más mínimo ni el interés decaiga; cosa que si pudiera tener excusa en Wagner, por la admirable instrumentación de que hace gala, y las bellezas de colorido con que se esmalta el hermoso cuadro que se propuso pintar, en buenos principios no cabe se acepte como modelo, ni menos como procedimiento adecuado para toda obra lírico-dramática, sea cual fuere el nombre con que quiera designarse.

Pero si para los que no adolecemos de intransigencia en uno y otro sentido, estos lunares, propios del sistema, aminoran el valor de la obra, en cambio en ella, cuando Wagner prescinde o se olvida del rigorismo de sus teorías, y la inspiración viene en su ayuda, y se enseñorea, como soberana, libre de todo prejuicio, entonces las melodías aparecen llenas de pasión, de animación o de gracia, según la situación de la comedia, mostrando además una innegable y verdadera belleza. Tal sucede con el quinteto del tercer acto, escrito en Mariembad en 1845, cuando las nuevas teorías estaban por venir, y del cual se cuenta que Wagner quiso hacer auto de fe al reanudar sus tareas, veinte años después, por considerar que trozo tan melódico, tan claro y de corte tan al uso de los demás maestros, no cabía en lo que él pensaba entonces dejar como tipo del sistema por él establecido; pero que su mujer, afortunadamente, no sólo se opuso al sacrificio, sino que exigió se conservara tal y como estaba escrito, a lo cual accedió aquél; condescendencia que más tarde le valió el que un furioso partidario suyo dijera que semejante quinteto era «una cobarde concesión hecha al público». Y lo que del quinteto queda dicho, puede aplicarse a la hermosa melodía del *Sueño* que dice Walter, y con la cual alcanza el suspirado premio de la mano de su amante, que, como ha observado un colega mío, pertenece al género de las de Schubert y Schumann; a la que aquel mismo personaje canta en el acto tercero, y al su diálogo con Eva, al de ésta y Sachs en el segundo, y a la característica serenata de Beckmesser, llena de *vis cómica*, trozos todos ellos que son, como si dijéramos, las perlas de la partitura. Lo cual no quita que sean también de grande importancia en ella, el coro religioso con que comienza la obra; la marcha, pomposamente arcaica, de *Los Maestros cantores*, y, sobre todo, el final del acto segundo, de labor admirable y de gran verdad de colorido.

Tal es cuanto, condensando, y no poco, lo que se me ocurría decir a mis lectores sobre *Los Maestros cantores*, he creído que debía consignar. De ello habrán podido deducir que, en mi opinión, la comedia wagneriana es obra de verdadera importancia y de gran estudio, pero a la cual, ni cabe prodigar elogios sin tasa, del modo que lo han hecho, sobre todo, los compatriotas de Wagner, ni mucho menos censurarla de la manera dura y sobrado injusta como se han permitido hacerlo algunos críticos de la vecina tierra; y que, a mi entender, mirada en conjunto, podría resumirse el juicio que de ella se formara en estas palabras de un crítico tan imparcial y respetable como Lippi: «Wagner es grande cuando se abandona a la espontaneidad de la fantasía, y tortuoso y pesado cuando se envuelve en las

sinuosidades de su sistema, y pone todo su esfuerzo en aplicar éste rigurosamente»¹⁹⁶.

Ilustración Musical... dedica un homenaje a Wagner a raíz del décimo aniversario de su muerte y en su número de 30 de abril reproduce el artículo de Letamendi *Juicio postremo de Ricardo Wagner*¹⁹⁷, publicado en 1883 por Pedrell en *Notas Musicales y Literarias* y ya comentado; dice Pedrell: “trasládese por un momento el lector al año no muy lejano en que la historia registró tristemente la fecha de la muerte de Wagner y lea el siguiente hermoso artículo escrito a vuela pluma y a ruegos de esta Dirección por el insigne Doctor Letamendi a raíz de aquel luctuoso suceso. –El artículo del Doctor Letamendi, sintético en alto grado, cuadra perfectamente con el homenaje que la *Ilustración Musical* tributa hoy con este número a uno de los más famosos músicos del presente siglo”¹⁹⁸. La revista de Pedrell publica también un retrato de Wagner¹⁹⁹ acompañado de una reseña biográfica del compositor a modo de *memorando* que es comentada por el director de la revista; dice Pedrell: “Condensar en una biografía los hechos principales de la agitada vida del reformador alemán es obra de titanes por la misma razón de lo mucho que se ha escrito sobre el artista y el hombre. Sólo podemos ceñirnos aquí a la presentación de los principales fastos de la vida y de la producción del autor, como *memorando* en beneficio de los lectores”²⁰⁰. El número 127 de *Ilustración Musical*... reparte la *Hoja de álbum* (WWV 94) del *Álbum de la princesa Metternich* (1861) (partitura anteriormente publicada por Pedrell²⁰¹) y recoge, además, dos grabados sobre sendas decoraciones del Acto I y II de *Parsifal*, realizados respectivamente según dibujos de J. Pahisa²⁰² y J. Morell²⁰³; a los grabados les acompaña el siguiente texto:

¹⁹⁶ ESPERANZA y SOLA, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 21, 8-VI-1893, p. 378-79. También en “*Los Maestros Cantores de Nuremberg* (ópera de Wagner). *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 3. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 148-163.

¹⁹⁷ Letamendi, J. de: “Juicio Postremo de Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 11 y 12. También en “Homenaje a Wagner”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, pp. 57-59.

¹⁹⁸ Nota de la dirección [Pedrell]: “Homenaje a Wagner”. *Ilustración Musical Hispano Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 57.

¹⁹⁹ “Richard Wagner”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 57.

²⁰⁰ “Nuestros grabados”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 62.

²⁰¹ *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 14.

²⁰² “*Parsifal*... de Wagner. Decoración del Acto I. Dibujo de J. Pahisa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 60.

²⁰³ “*Parsifal*... de Wagner. Decoración del Acto II. Dibujo de J Morell”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 61.

“*Decoración del acto primero*. Representa una selva sombría y magnífica, pero no oscura. Un claro en el centro. A la izquierda, ascendiendo, se divisa el camino del castillo enclavado en el burgo y en el territorio del Graal y sus caballeros. En el final de este acto, insensiblemente, mientras Gurnemancio y *Parsifal* caminan, dirigiéndose al Graal, múdase la escena de izquierda a la derecha: desaparece la selva, ábrese una puerta por la cual parece que entran ambos; luego se presentan en diversos corredores que, siempre ascendiendo, cruzan en distintas direcciones.

Decoración del acto segundo. Castillo encantado de Klingsor. Mazmorra interior de una torre abierta por lo alto; peldaños de piedra llevan a las almenas exteriores de la torre; oscuridad en el fondo, mirando desde las obras exteriores de la muralla, representadas por el suelo del escenario. Instrumentos mágicos y aprestos nigrománticos. Al levantarse el telón, Klingsor aparece en un lado de la parte exterior de la muralla, sentado delante de un espejo metálico”²⁰⁴.

El 30 de abril la *Ilustración Musical...* publica “Instrumentación”, artículo de Arnaldo Bonventura fechado en Pisa (Italia) en enero de 1893; Bonventura destaca la influencia de Wagner en la orquestación de los jóvenes compositores italianos; dice Bonventura:

“Frecuentemente, cuando faltan en un trabajo nuevo la fuerza y la originalidad de la inspiración, los críticos indulgentes, que no son los menos, derraman la copa de sus elogios sobre el sistema revelado por el compositor en la **instrumentación** del trabajo. Y muchas veces (fuerza es convenirlo), son éstos, elogios que en cierto modo se deben y merecidos, por ser innegable que hoy día muchos **compositores jóvenes** son verdaderamente muy **peritos** en el **tecnicismo del arte**. Pero si se considera la cosa bajo un punto de vista más general y elevado, no es difícil notar que las más de las veces esta alabada cualidad, degenera y cámbiase en defecto. Quizás, en su origen, la culpa nace, en parte al menos, de los mismos críticos, o para expresarlo mejor, del inmenso fárrago de discusiones y disquisiciones que cada día se levantan sobre la **naturaleza**, dirección y carácter **del drama musical moderno**; porque verdaderamente no debe extrañarse que entre tanta confusión de opuestos conceptos, de opuestas teorías y de incitaciones contrarias, los compositores no sepan a que santo encomendarse. Y así pasa que tras la gritería que se arma por un lado invocando que se atienda al **progreso del arte** y se forma la ópera musical sobre el modelo deseado de la **nueva escuela** y los lamentos lacrimatorios de los *laudatores temporis acti* quejándose por otro lado de que se pierden las sagradas tradiciones de la antigua escuela Italiana, suele acontecer que muchos compositores jóvenes se agitan para seguir un término medio, buscando una conciliación entre ambos opuestos fines, procurando prestar a la voz cantos sencillos, siendo hasta común que resulten de forma y de estructura antigua, y acudiendo a una instrumentación por el contrario docta y erudita, cuanto recargada, complicada y sin gracia. Imaginan, así, complacer a todos; ofrecen al que lo desea el *motivino* y a los amantes de las complicaciones armónicas, el incomprensible misterio de sus lucubraciones orquestales.

²⁰⁴ “Nuestros grabados. *Parsifal* de Wagner”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 62.

Pero no reparan que obrando así van a parar en lo barroco, en lo falso, amontonando elementos que se repelen y formas que no pueden existir. Cuando uniformaron la Guardia Municipal de Florencia con un cierto sombrero que puesto de través amenazaba caerse, vacilando como si estuviese en equilibrio, el ático pueblo florentino solía decir a los guardias, que encontraba por la calle; –vamos, decidase, *-la si decida*. Lo que bien podría decirse igualmente a los que adoptan en la instrumentación de la ópera el sistema indicado: vamos decidase V.

Un verdadero artista debe basarse en un concepto determinado y una vez formado, seguir el camino que más le acomode, libre de adoptar aquella forma que más conveniente le parezca a la índole de su ingenio, libre de conducir su trabajo hacia el camino que le parezca responder mejor a la suprema ley del arte, con tal que siga un camino recto; con tal que **adopte una forma** –y no ambigua– con tal que imprima a su trabajo una dirección, pero clara y determinada.

Relativamente a la instrumentación, el compositor debe presentarse este problema: **¿cuál es el oficio de la orquesta en la obra musical?** En matemáticas, los problemas admiten solamente una solución, y aún que no me permito sacar un ejemplo, toda vez que mis recuerdos de colegial no son suficientemente claros para que pueda permitirme este lujo, es sin embargo evidente; pero en el arte muchas veces los problemas préstanse a ser resueltos de varios modos, según la **opinión** y el **gusto**. En este caso, se halla el problema de la instrumentación. Hay quien destina a la orquesta solamente el oficio de acompañar el canto. Siguiendo este sistema, la preeminencia se la llevará el canto, la melodía se desenvolverá principalmente en el escenario, toda la sugestión afectiva que debe producir la música, surgirá de la fuerza expresiva del canto, mientras la orquesta quedará limitada a seguir el desenvolvimiento de la frase cantada, a armonizarla, a apoyar y variar la modulación. Tenemos, especialmente en **Italia**, tantas obras maestras en este género, que arrinconarlo como inadmisibile y absurdo, condenarlo sin otra razón a un absoluto ostracismo, parece indicio, no sólo de poco respeto hacia tanta gloria inmortal, sino ligereza excesivamente precipitada en sentenciarlo.

No es que se quiera decir con esto, que en la obra modelo bajo este concepto deba ser siempre la instrumentación pobre y hueca; haya hasta escritores antiguos, pero especialmente modernos (y entre estos especialmente Verdi) que han demostrado poseer una riquísima paleta orquestal y saberla adaptar convenientemente para colorear la parte cantada, excediéndose no sólo en doctrina contrapuntística que interesaría hasta cierto punto, sino además un gusto artístico muy elevado para sacar del entretejido y combinación de los instrumentos, efectos bien aplicados para dar un eficaz realce al pensamiento melódico que venía confiado al canto. Pero han conservado siempre a la orquesta la función de acompañar al canto, dejando la parte preponderante a las voces. Esto es pues, lo importante, lo que convenía señalar, queriéndose sostener que el punto en que precisa que el compositor se forme un concepto claro y se decida, por no caer en lamentables inconsecuencias, y qué puesto quiere asignar en la obra a la instrumentación.

Frente a los que atribuyen a la orquesta la misión de acompañar el canto, otros y a la cabeza de todos Wagner, parten de un distinto concepto filosófico, y vienen a parar luego a una conclusión distinta.

Después de observar que la palabra o la frase pronunciada, hasta en el comercio común de las gentes, no contiene toda la infinita variedad de sentimientos que siente el que habla, y que la ha a veces cerrado implícitamente dentro de nosotros mismos, algo secreto, vago, impenetrable, escondido en lo íntimo de nuestra conciencia, se han preguntado, si por ventura no podrá la orquesta, en la ópera teatral, significar precisamente aquel quid inexpresable que la palabra no puede precisar mostrando la conciencia del personaje, completando la revelación,

dedicando los pensamientos y los sentimientos, los efectos que se agitan en su mente y en su corazón.

Creyendo poder elevar la orquesta hasta esta misión, viene naturalmente la consecuencia de que no debe limitarse a acompañar el canto, sino que al contrario debe llevar a parte integrante, y hasta preponderante de la acción dramática, como teniendo el encargo de desenvolver, para expresarlo con un egregio autor español: *la incesante y variada sinfonía de la conciencia y de decir no lo que el personaje dice, lo que siente, sino lo que calla, con unidad de tiempo y de expresión.*

No es este el momento propicio para discutir si estas ideas sobre la instrumentación son justas o erróneas, si son utópicas o de aplicación práctica posible. Ciertamente es formal y serio el concepto, y quizás tan elevado que ha merecido, como muchas veces sucede con los grandes innovaciones la burla de los tontos y el ladrido de los perros a la luna. Pero volviendo a nuestro punto de partida, y reanudando el hilo de lo que decíamos, precisa poner de relieve en primer lugar, cómo el solo hecho de haber demostrado en la instrumentación de una ópera grandes conocimientos contrapuntísticos, no siempre es un merecimiento sino que muchas veces puede calificarse de defecto, y esto cuando las composiciones orquestales se concuerdan mal con el género de drama musical escogido, conduciendo a un híbrido consorcio de formas estridentes en su no natural contacto; en segundo lugar, sería bueno, y esto acontece raramente, que los compositores dotados de un elevado y preciso ideal artístico, se decidieran a tomar por lo que se refiere al punto que asignan a la parte orquesta, un camino claro y trillado, o bien conservándola en la condición de acompañamiento del canto, o levándola a formar parte integral y de las primeras en la acción dramática.

Es sabido que Jorge Bizet quiso probar en una época de instrumentar nuevamente la *Norma*, sustituyendo a la sencillez de la armonía de los acompañamientos bellinianos, una orquestación a la moderna, complicada, rica y erudita. Pero también es sabido que el ilustre autor de *Carmen*, apenas hubo comenzado su trabajo, notó la profanación que iba a cumplir, el gravísimo error artístico en que había caído, y él mismo fue el primero en proclamar que al pare de las melodías de Bellini no podía haber otra instrumentación que la puesta por el inmortal cataniense.

Es natural, cuando en *La Valkiria* alguno de sus personajes habla o solamente piensa en la espada encantada, la orquesta debe completar el sentimiento y revelar el íntimo pensamiento, con el *leitmotiv* de la espada; cuando en el *Oro del Reno*, los gigantes pretenden de Wotan, el cumplimiento del pacto convenido por haber reconstruido el Walhalla y recordarle la obligación asumida con el *leitmotiv* del pacto. Pero cuando Norma invoca la Casta Diva, o cuando Amina llora la delicada flor tan pronto extinguida, que pasó rápida al par del amor, la orquesta sólo puede acompañar con un simple arpegio, la melodía que lo incluye todo, sin posibilidad de dar participación alguna a otros elementos, en la potencia afectiva de la inspiración musical²⁰⁵.

El 11 de mayo *La España Artística* publica “El arte teatral”, ensayo de Ángel Bueno que explica la reforma wagneriana en contraposición a la ópera italiana, destacando la importancia de la orquestación como instrumento que expresa y comenta el estado

²⁰⁵ Arnaldo Bonaventura: “Instrumentación”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 59-62.

psicológico de los personajes en los dramas wagnerianos. Ángel Bueno, que se declara wagneriano, comenta también aspectos sobre la recepción de la música de Wagner en los conciertos y al final del artículo anuncia que en próximos escritos se propone demostrar la idoneidad del drama wagneriano como género lírico; sin embargo, la revista de Fiscowich, representante de Cosima Wagner en España, interrumpe su publicación, razón por la que dejamos el escrito inconcluso:

“Comprendo que hay quien, llevado por la pasión o tal vez por la falta de paciencia para escuchar con calma antes de lanzar su fallo al viento, proteste de la música wagneriana oída en un concierto; y lo comprendo, no ya sólo en fanáticos sabios, músicos apegados a la rutina, sino en toda persona regularmente instruida; que si hay un poco de fondo en la cultura general, todos servimos para formarnos la idea estética del conjunto en una obra de arte cualquiera, idea de sentido no de conocimiento, sin descender a detalles didácticos innecesarios aquí. Y lo comprendo, digo, porque es difícil, cuando tenemos el oído acostumbrado casi por herencia a tonalidades y acordes obligados, a cadencias rítmicas inapelables, a una manera especial de la música sostenida en el buen gusto durante muchos tiempos, venir a dar con las bellezas grandes de la revolución alemana, en la espléndida etapa que atravesó con Wagner, a la primera ni aún a la segunda audición, en las que suelen echarse de menos en el maestro los enfáticos, formalistas, exigentes, inviolables principios obligados que suceden y atraen a veces como el negro abismo a imaginación calenturienta, antes que la reflexión entre en juego anteponiéndose a la pasión. Yo **soy adorador ferviente de Wagner**, y encuentro un sentimentalismo, una realidad y colorido sorprendente en sus composiciones de concierto; pero si no le admirara siempre, bastaríame sólo para hacerlo meditar que los principios severos y múltiples de la escuela antigua esclavizan las más veces al genio, imposibilitan al artista, en cuanto que encasillan tiránicos sus facultades, cortan sus vuelos y paralizan su acción desenvuelta y libre. Y por otra parte, ¿a qué asustarse tanto de los atrevimientos wagnerianos si todos rendimos tributo de respeto, de entusiasmo, de conformidad, al genio de la instrumentación, al gran *Beethoven*? ¿No celebramos todos con fruición sus admirables desacordes, su reforma sublime y atrevidísima, su radical libertad de composición? Pues en *Wagner* veo latir el espíritu de *Beethoven* continuamente; veo en el primero el desarrollo esplendoroso del boceto que trazó el segundo, en cuanto a *un nuevo camino para realizar el arte propio en música*; veo la continuidad de la idea beethoveniana en Wagner, el paso natural de avance, gigantesco, asombroso, genial, en la senda de atrevimientos sublimes, aunque ni el estilo, ni la manera, ni los procedimientos de hacer música de uno y otro lo revele: los dos eran genios y los genios no se copian nunca, nunca se parecen.

Wagner –como todo artista de corazón hace, por radicalísimo que sea el cambio a que someta el arte de su especialidad– no desconoció la necesidad absoluta de leyes primordiales que han de regir, de gobernar toda acción inteligente, y se sometió a ellas siempre; de no hacerlo, hubiera sido un loco; y de genio a locura hay un abismo por medio, dígame lo que se diga. Pero sin salirse de esos principios inmutables que brillan en sus obras de modo sorprendente, realizó lo que es digno de aplauso, de admiración, de respeto, de veneración eternos: la ruptura de cadenas, la destrucción de diques inoportunos, paralizadores, el alejamiento de peligrosos escollos que la mala interpretación de aquellos inmutables principios y la rutina habían creado de consumo; libró para siempre al arte musical y escénico-musical

de tales inconvenientes; dio a esos principios, a esas leyes inapelables la elasticidad suficiente para que, en vez de tiránicos señores, sean consejeros prudentes y amigos cariñosos para que alumbren y alegren como el faro en las tinieblas de la mar tempestuosa, en vez de quemar como el sol en la sonriente blanca arena del desierto.

Mas si comprendo y disculpo en parte a quien se le antoja la música wagneriana en concierto y en las primeras audiciones monstruosa, antiartística, pésima, y comprendo también la necesidad de audiciones repetidas para que gusten sus delicias y se encanten con sus estruendos espléndidos y sentidísimos, con sus murmuraciones sublimes –y no hay para ello que olvidar, ni mucho menos, a otros músicos que le antecedieron, en alguno de los cuales reconozco a veces inimitables bellezas, sobre todo en *Beethoven*, mi señor y maestro predilecto en cierta especialidad en sus incomparables sinfonías– no me cabe, por el contrario, de ninguna forma en la cabeza que haya quien, sintiendo algo, no se emocione vivamente, no se declare vencido, no rinda culto a la excelsitud de la creación artística, no confiese sinceramente la imposibilidad de una expresión más pura, más real, sencilla y magistral, cuando por primera vez escucha en el teatro, acompañada de la acción dramática, la partitura de *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Los maestros cantores*. Precisa ser negado o malicioso, tener pasión ciega o ciega ignorancia, para no confesar ingenuamente que no puede hacerse nada más completo para el teatro, después de presenciar la ejecución, siquiera en regulares condiciones, de una de esas joyas llamadas con harta propiedad *dramas musicales*.

El arte es la encarnación en formas sensibles, de antemano convenidas, no sólo del **mundo** físico, sino también del **psíquico**, en cuanto que su fin es acomodar el artista a su espíritu la naturaleza que le rodea. Ni debe concretarse, pues, a reproducir sensiblemente la vida ideal, ni a dar forma bella y convenida a la Naturaleza; porque en su papel, hermosísimo y extenso, ha de abarcar ambas manifestaciones, **expresando lo que piensa y siente el artista de las cosas reales**. La **verdad** ha de ser su alimento, sí, pero no la verdad material, sino la del **espíritu**; y a su vez la verdad del espíritu es un juicio puro, personalísimo, de lo material. De aquí que quién cultiva las artes necesite, si ha de brillar en ellas, llenar condiciones complejas; saber observar, conocer, sentir y querer, porque la vida de la voluntad es el bien, y el bien es necesario también al arte. Supongamos ya las condiciones dichas; el artista observa, piensa, siente, quiere, para realizar su obra... Le falta aún algo, pero algo importantísimo: saber expresar, saber dar forma sensible y bella a la encarnación de su cerebro. Así la obra artística presentará verdad y belleza; como base la verdad del espíritu, realidad tan positiva como las realidades el mundo físico, en cuanto que se ciñe y concreta a las conclusiones de la razón, del pensamiento y única verdad que corresponde al arte, pues que la material pertenece al exclusivo dominio de las ciencias; y como forma la belleza; que la verdad resulte encarnada en forma puramente expresiva, hermosa; expresión por fuera, verdad por dentro.

Un teatro bien estudiado y desarrollado, es siempre manifestación artística de primer orden; la función dramática ofrece sensaciones varias en combinación estrecha; auditivas y visuales en primer término y, por asociación natural, por idealizaciones materializadas en los centros nerviosos, otra que aportan al cerebro sus especulaciones simultáneamente con las anteriores. Nada me emociona tanto, nada me hace sentir en tan alto grado, como una función dramática bien ideada, bien ejecutada, bien presentada en escena.

Otello, *La Africana*, *Los Hugonotes* y tantas otras óperas, tienen bellezas sublimes, acaso inimitables; bellezas e instrumentación, melódicas y armónicas, bellezas poéticas; pero siempre parciales; en la unidad del conjunto se advierte, sin embargo, efectivamente la falta de arte, de realidad, de expresión. Dada una buena

concepción dramática, un buen desarrollo de ella, ¿puede admitirse que se paralice inconsiderablemente [sic] su acción con harta frecuencia, para dar lugar al lucimiento de un artista con romanzas no obligadas o demasiado prolongadas; para que dos amantes se arrullen tranquila y reposadamente un hermoso dúo, cuando la tempestad ruge en derredor suyo y ha sonado acaso el ¡*Sálvese quien pueda!*; cuando la verdad, la situación del momento, está pidiendo cosa muy en contrario? ¿Hay naturalidad en que la música viva esclava de la poesía, siendo la instrumentación encargada de representar el continuo movimiento de la materia y del pensamiento; cuando sucede muchas veces, muchas, que la agitación del mundo real, el bulle del cerebro, se imponen por completo, y apagan y subyugan la poesía, la expresión individual del sentimiento personalísimo? Porque, aún admitiendo que la poesía pueda con la pesadísima carga que supone la expresión múltiple del concierto sublime del mundo material y espiritual, hay movimientos complicadísimos del ánimo, ruidos sumamente variados y simultáneos de la materia en acción, imposibles de adquirir [de] forma sensible si no es en la instrumentación; emociones, pesares, alegrías, tumultos, tempestades, que necesitan irremisiblemente una manifestación compleja; mientras de la garganta del actor sale el grito de angustia que reclama la acción dramática, se han de escuchar en la orquesta los encontrados pensamientos que en su cabeza se agitan, los ruidos, las visiones, las dolencias físicas acaso, que le asaltan; toda manifestación interna y externa hasta donde cabe hacerlo, que causan y determinan la referida angustia. Y todo este conjunto, todo este efecto sentimental, realista, verdadero, no se logra dando preferencia a la poesía o la música, sino como queda dicho: haciendo marchar en perfecta unión una y otra, como cariñosas hermanas; así es cómo únicamente resulta completo el espectáculo, causando al alma bellas impresiones múltiples.

La orquesta debe determinar, no sólo el ser, sino el estado psicológico del personaje y de la multitud; debe reflejar, no sólo la manera de ser de las cosas, sino sus cambios accidentales, su metamorfosis. Y la voz humana, mientras tanto, en su rico e importantísimo papel, en la esfera suya propia, contribuyendo a la unidad del conjunto, ha de ser fiel representante, mantenedor firmísimo de la acción, del interés, del desarrollo dramático, no destruyéndola jamás sin salirse para nada de la realidad fingida, de la trama, de la exposición, sin paralizar y aniquilar el interés del cuadro, metiéndose en campo velado. Así, y sólo así, habrá en el fondo verdad y en la forma belleza.

¿Puede encontrarse cumplida, decidme ahora, esta complicadísima exigencia artística en la ópera? Pues que a ella por completo responde la obra teatral wagneriana, trataré de demostrarlo en mi próximo artículo. Veremos a ver si lo consigo²⁰⁶.

El 15 de octubre la *Ilustración Musical* publica el capítulo dedicado por Soltero M. Llumigam a Laureano Fuentes y Matons en su libro *Esbozos de artistas cubanos*. Dice Llumigam desde Nueva York refiriéndose al compositor cubano: “Fuentes ha escrito una ópera en tres actos titulada, *Leila*, que no por ser del corte de la antigua escuela italiana, o el consabido recitado absoluto, el aria absoluta y la fermata *risoluta*, yuxtaposición contra la que tanto batalló el incansable Wagner, deja por eso de merecer los honores de la escena [...] ¿Pensará alguien que cometo un desacato a la memoria del

²⁰⁶ Ángel Bueno: “El Arte teatral”. *La España Artística*, VI, 283, 11-V-1893, p. 2.

gran compositor alemán, al decir que, en cierto modo, Laureano Fuentes es el Schubert cubano?”²⁰⁷.

El 30 de octubre *La Ilustración Española y Americana* publica un grabado de Charles Gounod y una reseña biográfica del compositor francés, fallecido a finales de mes en su quinta de Saint-Cloud²⁰⁸ de París, víctima de una apoplejía sufrida mientras canta un fragmento de su misa de *Réquiem* acompañado por un organista al armónium²⁰⁹; dice Esperanza y Sola en la revista dedicada al compositor que considera más representativo de Francia en el siglo XIX: Gounod “tuvo imitadores, más o menos afortunados, y tiempo hubo en que ,como Massenet decía, *era más fácil hacer música a lo Gounod que no hacerla*. Después, cuando la corriente pseudowagnerista se apoderó de los modernos compositores; cuando, como aquél decía en cierta ocasión a Bellaigue, *la música se hacía irrespirable*, su influencia cesó, pero sin que por ello se amenguaran el respeto y autoridad que su nombre tenía y tan legítimamente habían sido adquiridos”²¹⁰.

El 15 diciembre *Ilustración Musical...* publica “*Der Freischütz* de Weber y el genio popular”, artículo de Pedrell del que extractamos algunos párrafos; dice Pedrell:

“La posteridad ha consagrado el nombre de Weber llamándole precursor de la obra de Wagner, porque su admirable ópera, *Freischütz*, representa un aspecto de la esencia del pueblo alemán, la historia misma de la vida de su espíritu de raza.

Para comprender toda la importancia estética de esa obra admirable, es preciso sentir con el corazón y con la mente toda la magia del mundo romántico, aquél mundo que ha tenido tanta influencia en la vida del pueblo alemán y aún en los pueblos del Mediodía, aquél mundo a que se sentía inclinado el conspicuo Piferrer y por ello daba las gracias a la Providencia, notando, allá en 1846, la decidida inclinación a la música y literatura alemana, que de mucho tiempo notaba en los catalanes que miraban el arte como un culto de afecto, respeto y estudio constate. «Del seno del Norte –exclamaba Piferrer con raro vislumbre– salió aquella voz de regeneración, que dio nueva vida al arte y a la ciencia; allí, primero que en todas partes, se volvió la vista al genio popular y religioso de la Edad Media, que es el verdadero y único pasado poético de las naciones modernas; ... allí, Bürger, Fricck y Uhland, oyeron el eco de las tradiciones, que a través de los siglos y por encima de las antiguas selvas germánicas enviaban las generaciones pasadas, y pulsaron con osadía enérgica el arpa de los cantos populares y del sentimiento; allí Herder,

²⁰⁷ Soltero M. Llumigam: “Esbozos de artistas cubanos. Laureano Fuentes”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 146.

²⁰⁸ “Saint-Cloud (París). Fachada principal de la casa de campo del maestro Gounod. El maestro Gounod en su Estudio”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 41, 8-XI-1893, p. 288.

²⁰⁹ “Carlos Gounod, insigne compositor francés”. *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 40, 30-X-1893, p. 262.

²¹⁰ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 41, 8-XI-1893, p. 287.

con su grandes estudios sobre las costumbres y las instituciones de los pueblos, observó el primero el fondo de poesía que la nacionalidad atesora: allí, Mozart, reveló que la música dramática podía y debía ser algo más que meras formas externas y agradables, y mostró cómo han de expresarse la lucha de las pasiones y los misterios de la fantasía; allí, en el sentimiento y en el elemento popular, buscó Weber el desarrollo de sus ideas....». Por aquel tiempo en que, precisamente, escribía Piferrer estas adivinaciones de su peregrina estética, tanto más notables cuanto que no le fue dado oír, entonces, en esta capital muchas composiciones de aquella música del Norte, que presentía y adivinó con tan sorprendente clarividencia, un solo hombre supo comprender la gran significación que para la futura obra de arte propio tenían, la fisonomía particular, aquél carácter y aquella poesía de la ópera de Weber, y este hombre se llamaba Ricardo Wagner.

[...] El espíritu de nacionalidad tan acentuado en Weber, en lucha con los maestros italianos de la corte, le dictaba estas significativas palabras, dirigidas a los musicófilos de Dresde: «Los italianos y los franceses tienen una ópera nacional que acomodan a su talento; no así los alemanes. Tenemos una gran aptitud para asimilarnos lo bueno que producen los otros pueblos, pero profundizándolo. Lo que en las otras naciones es producto de la inspiración momentánea, en los alemanes es resultado de madura reflexión, y esto hace que nuestras obras artísticas sean más perfeccionadas y más completas». Los italianos de aquella época eran celebrados por su *bel canto* y los franceses por su *ballette*; Weber, buscando como Gluck la independencia del genio y la virtualidad objetiva de la música, dirigió sus miras a fundir la música con la palabra en un todo completo y armónico, y adivinó el carácter que había de tener el canto especial de la ópera alemana.

Grande fue la satisfacción de Weber al encontrar en Dresde un poeta digno de él, Federico Kind, que planteó el asunto del *Freischütz*, sacado de un estrambótico libro de espiritismo. A pesar de sus defectos, Kind, sabía adivinar el espíritu de la poesía popular alemana. Las cartas que, afortunadamente, se conservan de Weber, nos dan medida de los entusiasmos y ardores que le producía aquella *esposa del cazador*, como entonces se denominaba la leyenda. El original argumento de la leyenda, le atraía por modo tan singular, que las melodías brotaban espontáneas de su corazón calenturiento [...]

La sociedad entera de Dresde no veía las cosas como el buen Weber, y el tono general de la tal sociedad no era el más oportuno para estimular a un artista, a pesar de la benevolencia y afección en que le tenían los príncipes y princesas de la corte. Uno de sus más obstinados detractores, el omnipotente ministro conde Einsiedel, poníale asechanzas de mala ley, tan triviales, a veces, como la de la disposición de la orquesta, que Weber necesitaba colocar de modo que los instrumentos representasen hasta cierto punto la conciencia y las intenciones expresivas del compositor. Empeñado el conde en que la orquesta se colocase a la italiana, y puestas rudamente a prueba su perseverancia y en su abnegación por unas y otras rivalidades de los músicos italianos de la orquesta de la corte, una bancarrota se tragó los ahorros del pobre compositor y de su animosa compañera [...]

Apremiado por el intendente del teatro de Berlín, terminó el día 13 de mayo de 1820 la ópera, que por consejo del intendente fue bautizada con el título de *Freischütz*. [...]

Retardada la ejecución de *Freischütz* a causa de la *Olimpia* del célebre Spontini, la representación de esta ópera, que encendió apasionada lucha en pro de la ópera alemana, favoreció a Weber.

[...]. Con vida propia, y con los progresos realizados en unas y otras experiencias, pudo ser llamado a la parte el espíritu nacional que halló en *Fresichütz* ocasión de levantarse, y se levantó, enorgullecido y lleno de vida, siendo celebrada la aparición de la obra como la hora solemne en que el arte

sacudía el yugo de la presión extranjera. «La noche en que fue ejecutada la obra en el Teatro Nuevo –escribe Weber en su memorial– se vio acogida con verdadera y espontánea aclamación. Fui llamado al proscenio y cayó sobre mí una lluvia de poesías y coronas». [...]

Aquél que, más tarde, bebiendo en esa prístina fuente del carácter alemán, debía de producir inmortales obras de música, Ricardo Wagner, expresaba en los términos siguientes el sorprendente efecto causado por la sublime obra de su precursor: «Lo mismo los hombres del Norte que los del Sud, lo mismo los secuaces de la crítica de la razón pura de Kant, que los lectores del periódico vienés de moda, todos están de acuerdo admirando esta pura y profunda elegía. El filósofo de Berlín canturrea: ‘Coronaremos tu frente y te daremos el premio que has ganado’. El jefe de policía repite: ¡Que seas bienvenido a nuestro bosque!’. El granadero austriaco marcha al compás del *coro de los cazadores*, y al mismísimo príncipe de Metternich le baila el cuerpo oyendo aquella hermosa danza de los aldeanos del bosque. En fin, los estudiantes de las universidades cantan en las barbas de sus profesores el famoso *coro burlesco*, y de un extremo al otro de Alemania óyese, se canta y se baila, la admirable ópera *Freischütz*»²¹¹.

²¹¹ Felipe Pedrell: “*Der Freischütz* de Weber y el genio popular”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 142, 15-XII-1893, p. 179.

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

Entre 1886 y 1894, el Liceo de Barcelona repone *Lohengrin* habitualmente y estrena 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 1894¹ coincide en gran medida con la etapa de Michelena como empresario único del Teatro Real, ya que –recordamos– en noviembre de 1884 Michelena rompe su sociedad con Teodoro Robles. En esta etapa continúa representándose *Lohengrin* (una de las óperas más populares en Madrid) y Luigi Mancinelli, que inicia su actividad en el Teatro Real en la temporada 1886/87, estrena dos óperas de Wagner: *Tannhäuser* (22 de marzo de 1890) y *Los maestros cantores* (18 de marzo de 1893). Durante la temporada 1891/92, Mancinelli prepara para su beneficio *El holandés errante* pero el estreno no llega a realizarse en el Teatro Real. Sin embargo, en la temporada de la Sociedad de Conciertos de 1892, 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. La comedia wagneriana 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*, partitura 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

¹ 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. Además, la muerte de Ramón Michelena en 1894 abre una nueva etapa en el Teatro Real y, como ya hemos indicado, los primeros rasgos simbolistas aparecen en las decoraciones realizadas para el estreno de *El holandés errante* en 1896.

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”², 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”³. Al mismo tiempo, el grupo de *Els Paqueñus* 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 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 representaciones en el teatro. Desde el punto escenográfico, la etapa 1886-94 cierra la etapa de escenografías realistas-historicistas, ya que en el estreno de *El holandés errante* en 1896 observamos los primeros rasgos de simbolismo en las escenografías de G. Bussato y A. Fernández, simbolismo acusado en los estrenos de *La Walkiria* en Madrid (Goula, 19 de enero de 1899) y Barcelona (Mertens, 25 de enero de 1899). Realizamos ahora el repaso de las representaciones wagnerianas localizadas en Madrid y en otras capitales españolas entre 1886 y 1894.

Temporada 1885/86

Madrid: *Lohengrin*, Gayarre y Stagno.

Comentamos en otro lugar de esta tesis⁴, que *Lohengrin* se repone en la temporada 1885/86 en el Teatro Real con la participación de Roberto Stagno (*Lohengrin*) y Mila Kupfer-Berger (Elsa) en las partes protagonistas; las representaciones constituyen un gran éxito para la ópera de Wagner y para los intérpretes dirigidos por Manuel Pérez.

² Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 117-119.

³ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 119.

⁴ *Lohengrin* se estrena en la temporada 1885/86 el 8 de noviembre de 1885, días antes de la muerte de Alfonso XII (25-XI-1885). Siguiendo un criterio cronológico y temático incluimos estas funciones en el capítulo relativo a *Lohengrin*.

La temporada comienza el 17 de octubre con la primera representación de *Roberto el diablo* y Michelena, después de la intervención personal de Emilio Castelar, consigue contratar a Julián Gayarre al precio de 6.000 pesetas por función, lo que obliga a subir el resto de los sueldos a los demás artistas de la compañía. Alfonso XII muere el 25 de noviembre de una hemorragia pulmonar provocada por una tuberculosis y la reina Regente, de luto oficial, no asiste a la reaparición de Gayarre en el Teatro Real el 3 de diciembre. Gayarre se presenta en *La favorita* y luego canta *Lucrecia Borgia*, *Mefistófele* y *Lucia di Lamermoor* con todas las funciones colgado el cartel de “no hay billetes”. El 30 de diciembre de 1885 el Conde de Michelena escribe a Roberto Stagno agradeciéndole que prorrogue su compromiso con el teatro de Madrid hasta enero de 1886, en una carta publicada en Milán:

“Señor Comendador, don Roberto Stagno.

Mi querido amigo:

Para dirigirme a usted he buscado la oportunidad. Nunca mejor que en este momento.

Mañana finaliza el año 1885, que ha sido para mí, si no completamente próspero, satisfactorio. El principio del nuevo 86 será, a no dudarlo, de alguna más felicidad. Yo así lo espero, y esta esperanza la fundaré en su sincera amistad y en la cooperación inquebrantable que ha de redundar a favor de mi tranquilidad y en defensa de mis intereses, siempre sagrados, tratándose a la vez de los de un público como el de Madrid, conocedor y justiciero de todo aquello que tiene mérito real y positivo.

En usted lo reconoce, y a instancias de éste, e impelido también de mis buenos deseos, le rogué continuara usted entre nosotros el próximo mes de enero, a lo cual usted accedió, no sin dejar de comprender aquél y yo el favor que nos dispensaba.

Hágame usted, pues, el obsequio de que yo me haga intérprete del agradecimiento de sus apasionados, para darle en su nombre y en el mío las más expresivas gracias y la prueba más afectuosa de su cariñoso amigo y empresario Q. B. S. M. El Conde de Michelena”⁵.

Gayarre marcha inesperadamente de Madrid el 13 de enero y la prensa de Madrid opina que la razón principal es la rivalidad entre Stagno y el tenor navarro⁶, a quien molesta especialmente la carta de Michelena publicada en Milán, aunque para *La Correspondencia Musical* no sean más que “historias y cuentos [y] no [...] flojos los que desde hace días circulan por la prensa de Madrid, que se ha dado a fantasear, haciéndose eco de cuantas historias se cuentan de nuestro regio coliseo. Se habló de un duelo entre dos eminentes artistas; de otro lance entre uno de éstos y un conocido crítico; de la fuga

⁵ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 263, 14-I-1886, p. 4.

⁶ “Algo de música”. *El Imparcial*, 21-I-1886.

de Gayarre; de rivalidades, etc, etc. Pues bien, todo es pura fantasía. –Ni los dos eminentes artistas se han hablado siquiera una sola vez desde hace largo tiempo⁷, ni el crítico aludido se ha batido, ni hay nada de cuantos absurdos han circulado. La verdad lisa y moronda es que Gayarre se ausentó, como todo el mundo sabe, sin que la empresa (según dice la misma) tuviera oficialmente noticia de su viaje; que tanto por esta causa como por la indisposición del señor Stagno, el teatro ha visto interrumpida su marcha ordinaria, con grave, con gravísimo perjuicio de los intereses de la empresa, y con gran disgusto de los abonados y del público aficionado al Real, que desde hace veinte días está viendo en el cartel, *Capulletti, Linda y Fausto*, y el sempiterno anuncio de *La Africana, Lucrecia y Hugonotes* [...]. Reconocemos que Gayarre tuvo razón al negarse a cantar más *Favoritas*, pero aquí están palmariamente demostrados los errores y desaciertos de la dirección artística, que conociendo esta opinión del señor Gayarre, no organizó los trabajos necesarios para que éste pudiera cantar las obras del repertorio que seguramente debió manifestar a la empresa al hacer el contrato [...]. Stagno se indispone. Gayarre se indispone también. Stagno dice que no canta porque está ronco. Gayarre que se va de Madrid para curarse otra ronquera”⁸. Las ronquera de Gayarre es comentada en “No hay función”, artículo publicado en *El Liberal* citado en *La Correspondencia Musical* y en el que leemos: “resulta que Gayarre no sólo está enfermo sino que anda en Alicante y en Elche de casa en casa, cantando el *Ave María* de Gounod y el *Spirto gentil* de Donizetti”⁹. Roberto Stagno escribe un comunicado fechado en su casa de Madrid el 19 de enero de 1886 y dirigido al conde de Michelena; dice *El Imparcial*:

“Hace una quincena que viene interrumpida la normalidad de las representaciones en el Teatro Real, por enfermedad de dos de los principales artistas según unos, por rivalidades y emulaciones según otros.

La causa cierta de la interrupción no nos cumple consignarla; algo, sin embargo, deja entrever la siguiente carta del Sr. Stagno, dirigida al empresario del Real, señor conde de Michelena, y que éste nos ruega demos a conocer.

Dice así la carta:

«Señor Conde de Michelena:

Muy señor mío y distinguido amigo: Ha llegado a mi noticia por diversos conductos que con el objeto de perjudicar a algunos de mis compañeros me he anticipado a cantar ciertas óperas de su repertorio, inutilizándole de tal modo para

⁷ Estreno de *Lohengrin* en el Teatro Real de Madrid el 24 de marzo de 1881.

⁸ “Teatro Real. Historias y cuentos”. *La Correspondencia Musical*, V, 21-I-1886, p. 2.

⁹ “Teatro Real. Historias y cuentos”. *La Correspondencia Musical*, V, 21-I-1886, p. 2.

tomar parte en la ejecución de ellas, y privándole, por lo tanto, de los aplausos que en dichas óperas pudiera alcanzar.

Usted mismo, señor conde, sabe mejor que nadie hasta qué punto es calumniosa esta noticia, echada a volar con perversa intención; usted sabe que poco después de comenzada la temporada actual me suplicó vivamente esta empresa que cantara yo la parte de tenor de *Los Puritanos*¹⁰, añadiendo que con cantarla prestaba un poderoso auxilio a los inteligentes de la empresa y favorecía considerablemente los del público.

Usted sabe que me negué rotundamente a cantar *Los Puritanos*, fundándome en que la ópera de Bellini era del repertorio de otro tenor escriturado en el Teatro Real, y yo no quería, por ningún concepto, tocar el repertorio de ninguno de mis compañeros.

Usted sabe que la empresa insistió en su ruego y que yo insistí también en mi negativa; que si me decidí a cantar *Los Puritanos* fue porque la empresa me participó que el representante de mi compañero le había manifestado que éste *no quería cantar Los Puritanos en el Teatro Real*. Esta declaración fue la que me decidió a cantar la ópera, ya que la empresa me dijo y repitió que de esta resolución mía dependía la marcha regular del teatro, que en caso contrario se vería gravemente comprometida.

Usted sabe que si canté *Aida*¹¹ fue por causas idénticas y a fin de facilitar el curso regular de las representaciones.

Pero todo esto, que Vd. sabe perfectamente, lo ignora el público, a quien interesan poco las cuestiones entre empresarios y artistas. Y por mi parte seguiría ignorándolo si las calumnias con que se pretende empañar mi dignidad de hombre no me pusieran en el caso de destruirlas completamente.

Al efecto autorizo a Vd., señor conde, para que haga saber a todos mis compañeros que desde este instante ponga a su disposición todas, absolutamente todas las óperas de mi repertorio; y que si alguno quiere cantar *Los Hugonotes*, cuya primera representación se halla retardada a causa de mi resfriado, pude hacerlo desde luego sin reparo alguno. Lo adelanto con toda sinceridad.

Al observar esta conducta, no hago ningún sacrificio y lo siento, porque un sacrificio, por costoso que fuera, se convertiría para mí en agradabilísimo deber, ya que me daría ocasión de probar al público madrileño cuán inmensa es mi consideración y mi gratitud por las inolvidables demostraciones de cariñosa benevolencia con que me ha honrado en otros tiempos y sigue honrándome en la actualidad.

De usted señor conde, su afectísimo amigo, seguro servido. Q. B.S. M., Roberto Stagno»¹².

Roberto Stagno y Mila Kupfer cantan la primera representación de *Los Hugonotes* el 23 de enero y ambos son llamados “multitud de veces a escena a la terminación del

¹⁰ Primera representación de *Puritanos* el 6 de diciembre de 1885.

¹¹ La primera representación de *Aida* se da el 30 de noviembre, pero se retira del cartel por la mala interpretación. La ópera de Verdi se repone con Stagno el 5 de diciembre y el tenor italiano es llamado al proscenio a la conclusión de todos los actos, destacando en la cavatina *Celeste Aida*, el concertante del acto segundo, el dúo de amor y la escena final. “Revista de teatros. Teatro Real. *Aida*”. *La Correspondencia Musical*, VI, 262, 7-I-1886, p. 2.

¹² “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 22-I-1886.

espectáculo”¹³, obteniendo idéntico éxito en la siguiente función celebrada el 27. El jueves 28 de enero reaparece con gran éxito Julián Gayarre en el Teatro Real en la primera representación de *Lucia di Lamermoor*¹⁴ y Roberto Stagno se despide del público de Madrid con *Roberto el diablo*, en su función de beneficio celebrada el sábado 5 de febrero¹⁵.

Barcelona: estreno de *El holandés errante* en el Liceo (12 de diciembre de 1885).

Junto a la reposición de *Lohengrin* en Madrid, el gran acontecimiento wagneriano de la temporada es el estreno de *El holandés errante* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. La empresa del Liceo publica la lista de la compañía para la temporada de primavera de 1885 el domingo de Ramos 29 de marzo y ésta comienza el 5 de abril, domingo de Pascua de *Resurrección*, con la primera representación de *Mefistófele* de Boito¹⁶. Entre las óperas anunciadas están *El holandés errante* y entre los artistas contratados figuran Elena Theodorini, Fanny Torresella¹⁷ y el bajo Giuseppe David¹⁸ según indica *W* a Zozaya en carta fechada en Barcelona el 29 de marzo¹⁹. Como gran estrella de la temporada, el Teatro del Liceo vuelve a contratar²⁰ al barítono Victor Maurel²¹, ex-director del teatro Italiano de París²², que un año antes concibe el proyecto de presentar *El holandés errante* en la capital de Francia²³, empleando los decorados y

¹³ “Revista de Teatros. Teatro Real. *Los Hugonotes*”. *La Correspondencia Musical*, VI, 265, 28-I-1886, p. 3.

¹⁴ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 265, 28-I-1886, p. 5.

¹⁵ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 266, 4-II-1886, pp. 5-6.

¹⁶ “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, VI, 277, 22-IV-1886, p. 4.

¹⁷ Theodorini (3) y Torresella (8) alternan en el papel de Senta en las 11 representaciones de *El holandés errante* en el Liceo durante la temporada 1885/86.

¹⁸ Daland en el estreno en España de *El holandés errante* (Teatro del Liceo, 12-XII-1885).

¹⁹ “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 222, 2-IV-1885, p. 5.

²⁰ Victor Maurel está contratado en la temporada de invierno del Liceo y luego es contratado para actuar al final de la temporada del Teatro Real, realizando su debut en el regio coliseo el martes 17 de marzo cantando Carlos V de *Ernani* de Verdi. “Nuestros grabados”. *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 11, 22-III-1885, p. 170. “Teatro Real”. *Salón-Romero. Almanaque Musical para 1885*. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1884, p. 61.

²¹ Maurel cierra la temporada de invierno del Liceo con dos representaciones de *Amleto*. La contratación de un barítono en lugar de un tenor para la temporada de primavera es criticada por la *Enciclopedia Musical*: “Echóse la empresa por esos mundos de semicorcheas en busca de tenores, las únicas *aves raras* que agradan a nuestro público, y como esos tenores no se dejan querer tan fácilmente como parece, hemos tenido que apечugar con un *barítono*, el célebre Maurel, que, méritos aparte, sin embargo, no es *tenor* y esto no nos tiene cuenta porque no halaga nuestras aficiones”. “Boletín Musical del mes de abril”. *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, p. 127.

²² El teatro Italiano de París cierra en enero de 1885.

²³ “Extranjero”. *La Correspondencia Musical*, IV, 169, 27-III-1884, p. 7.

trajes utilizados en su puesta en escena en Londres y con la participación de Josefina de Rescké y su hermano Enrique²⁴.

Iniciada la temporada, la *Enciclopedia Musical* pone en duda el cumplimiento de las promesas de la empresa y refiriéndose a “*Il Vascello Fantasma*” indica que “*el buque del atrevido naviero alemán no ha salido todavía ni saldrá en mucho tiempo de los complicados astilleros de la orquesta y así andan sudando la gorda los maestrantes y calafates, ocupados en su construcción: si se completa el equipaje, si es cierto que Maurel se dispone a mandar las maniobras en representación del fatídico holandés de la leyenda Noruega que ha inspirado al creador de la ópera aludida, si se ajusta alguna Senta y se recluta voluntad y gran inteligencia musical, si el Buque fantasma se bota al agua y se emprende, finalmente, el viaje musical, lleno de escollos y arrecifes peligrosos, hay que confiar en que el público agradecerá la experiencia y la estimulará con sus aplausos*”²⁵. Así, aunque el empresario del Liceo trae la partitura y copia de *El holandés errante* desde Italia, después de varios ensayos se desestima ponerlo en escena²⁶ y la temporada de primavera concluye sin que se dé ninguna representación. *Enciclopedia Musical* manifiesta su malestar:

“Era de presumir, como decíamos en el *Boletín Musical* del mes anterior, que todas aquellas bellas promesas que la Empresa de nuestro primer teatro lírico nos hacía en los carteles de anuncio de la temporada de *primavera*, fría, lluviosa y nublada como la atmosférica, en el cartel quedarán para escarmiento de crédulos y de quienes fian en palabras de empresas teatrales. No pudo salir de los astilleros de la orquesta aquel famoso *Buque Fantasma* próximo a desafiar las inclemencias y las tempestades de la crítica al por menor, porque no se halló personal para formar su dotación”²⁷.

En carta fechada en Barcelona el 8 de junio, W. indica a Zozaya que Elena Theodorini firma contrata con la empresa del Liceo para cantar en la próxima temporada de invierno y, entre las condiciones de la escritura, la soprano exige que la orquesta del Liceo esté afinada conforme al diapason normal, condición *sine qua non*²⁸.

Meses después, en carta fechada en Barcelona el 15 de noviembre, W. indica a Zozaya que “a mediados de esta semana se pondrá en escena en el Liceo *Il Vascello*

²⁴ Chanzonette: “Extranjero. París”. *La Ilustración Artístico-Teatral*, I, 1, 10-IV-1884, p. 6.

²⁵ “Boletín Musical del mes de abril”. *Enciclopedia Musical*, II, 16, 30-IV-1885, p. 127.

²⁶ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 232, 11-VI-1885, p. 5.

²⁷ “Boletín Musical del mes de mayo”. *Enciclopedia Musical*, II, 17, 31-V-1885, p. 135.

²⁸ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 232, 11-VI-1885, p. 5.

Fantasma de Wagner, cuyos ensayos están muy adelantados”²⁹. En carta fechada en Barcelona el 30 de noviembre, W. informa a Zozaya que Juan Goula renuncia al puesto de director del Teatro del Liceo por desavenencias con el empresario y como primera consecuencia se suspenden los ensayos de *El holandés errante* en víspera de la primera representación. Al mismo tiempo, la empresa rescinde contrata con las primas donnas Turconi-Bruni y Vautier y escritura nuevamente a la soprano Fanny Torresella, al tenor Tamango³⁰ (en sustitución de Ortisi) y al maestro Pomé, en sustitución de Goula. Las funciones en el Liceo no se reanudan hasta el 30 de noviembre, con la representación de *Mefistófele* de Boito, ya que a raíz del fallecimiento de Alfonso XII, los teatros de Barcelona permanecen cinco días cerrados³¹.

El mismo 30 de noviembre, Felipe Pedrell publica una reseña sobre la inauguración de la temporada en el Teatro del Liceo que denuncia la presión ejercida por los editores de ópera para imponer su repertorio. Pedrell critica la reposición de la *Gioconda* de Amilcare Ponchielli –ópera que considera “incolora”– y anuncia el estreno de *El holandés errante* con la esperanza de que “pueda influir algo en bien del mal gusto reinante en materia de ópera moderna”:

“No bastaba que el espectáculo más favorecido de los públicos de nuestra época, la mal traída y la mal llevada ópera, adoleciese de defectos de forma y fondo que dieran al traste con las leyes más primitivas de la estética musical creando principios falsos y acomodaticios, y desviando la inteligencia de las corrientes del gusto ilustrado en un arte que se presta, según el imperio de la moda, a transformaciones, más o menos necesarias y no siempre lógicas ni razonadas.

No bastaba todo esto, era preciso que se nos impusiera el espectáculo mismo, que se nos impusiera la ópera misma, acaparada en Europa por media docena de editores mercaderes, deseosos de poner en salvo los intereses que han metido en el negocio.

Así turnan autores determinados y señaladas obras con esa irritante monotonía de todos conocida, pero por causas que no se explica o que no conoce el público en su mayoría. La imposición de una obra señalada se hace inevitable adiestrando una legión de cantantes que tenían en su repertorio las óperas que entran en juego, y dando parte en los beneficios que el negocio produce a todos los engranajes de esa inmensa rueda que mueve el interior de un teatro lírico-dramático. Además que la imposición resulta tanto más forzosa cuanto más numerosas son las personalidades que funcionan para salvar la individualidad artística de A, B ó C, autores de tal o cual ópera que se halle dentro del círculo de intereses de uno de tales editores;

²⁹ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, p. 4.

³⁰ Tamango debuta a principios de diciembre en *Poliuto*, pero –dice W– “convencida la empresa de que Tamango, lejos de haber ganado como artista, valía menos que cuando cantó en el mismo coliseo diez años antes, rescindió con él la contrata, después del primera representación de *Poliuto*”. W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 259, 17-XII-1885, p. 4.

³¹ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 257, 3-XII-1885, p. 5.

individualidad que es preciso salvar a todo trance porque la individualidad y su obra han costado mucho dinero; porque para acreditar la mercancía musical hay que insistir tanto más cuanto que no todos los días se tienen el buen acierto en la elección; pongo por caso, de un Verdi o de uno de esos temperamentos lírico-dramáticos de primer orden que se abren paso por su talento real o porque se han hallado dentro del período apto para el desarrollo de su individualidad, por unas y otras causas que no son de examinar en este momento.

Para la media docena de editores que tienen acaparado el negocio de ópera, secundado admirablemente por cantantes, agencias, empresarios y el mismo público, hay siempre una individualidad artística que poner a flote, una individualidad que si bien *no ha dado* como Verdi, pongo por caso segunda vez, ha costado dinero y hay que salvar el capital expuesto y salvar a todo evento la obra de dicha individualidad; si no se puede esto se *hacen caer* las obras de otras individualidades que no se hallen dentro del círculo de relaciones del editor, y a veces hasta las que el editor ha recibido de gracia o que le han costado también su dinero, obras editadas, representadas y aplaudidas, pero que no conviene poner en concurrencia con las de determinados autores, en cuyo caso se sacrifica uno para ganar dos.

Este caso es el caso de la mayor parte de las óperas modernas que se nos dan a ciertos y contados públicos, exagerados en sus aficiones y aptos por ende a esos experimentos *in anima vili*. La ópera *Gioconda* que se retiró de Madrid³² porque no daba, y que se retiró también de aquí³³ por la misma razón, es una de ellas. El propietario de la *Gioconda* ha dicho; insistamos, y hemos vuelto a las andadas inaugurando la temporada de nuestro primer teatro lírico con esa obra incolora. En efecto, la obra no se ha salvado ni aún con la insistencia en la audición, tan a propósito para la causa y el favor de toda clase de música, y a pesar de los *bonitos* números de *baile de las horas*, el plato preparado para aderezar el succulento *civet de lièvre* musical, pero que no pudo aderezarse porque en la partitura falta lo más preciso, la liebre.

Como se concibieron grandes esperanzas sobre la resurrección de esta obra, y como no había otra obra preparada si acaso no daba; no dio, en efecto, y caten ustedes ensayadas y puestas en escena a marchas forzadas *La Africana*, luego la *Favorita*, el *Faust* después y ahora *Il Vascello Fantasma* que el dios de las *semi-corcheas* hará que se mantenga en el repertorio y pueda influir algo en bien del mal gusto reinante en materia de ópera moderna, de esa ópera de los dioses menores de la música sin aptitudes para el género, de esa ópera que se nos impone por media docena de editores avenidos con sus intereses.

Il Vascello Fantasma merecerá capítulo aparte en nuestro próximo *Boletín* si es que no naufraga el buque del famoso y legendario holandés³⁴.

El 12 de diciembre se celebra el estreno de *El holandés errante* en una función en la que intervienen el bajo Giuseppe David (Dalan), la soprano Elena Theodorini (Senta), el tenor Bruno (Erick), la mezzo Duvivier (Mary), el tenor Giuseppe Masip (timonel) y el

³² La *Gioconda* de Amilcare Ponchielli se estrena en el Teatro Real el 7 de febrero de 1884 y obtiene 7 representaciones durante la temporada 1883/84; en la temporada 1884/85 alcanza 14 representaciones y 6 en la temporada 1885/86. Véase TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 390-95.

³³ Estreno en el Liceo el 26 de febrero de 1883. ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. México: Ediciones Daimon, 1986, p. 113.

³⁴ P[edrell]: “Boletín Musical del mes de noviembre. Teatros”. *Enciclopedia Musical*, II, 23, 30-XI-1885, p. 184.

barítono Jules-Celestin Devoyood (holandés) dirigidos por Alessandro Pomé³⁵; reproducimos la reseña sobre la representación enviada por W. a Zozaya en carta fechada en Barcelona el 14 de diciembre:

“Señor Director de *La Correspondencia Musical*: [...]

Por fin anteanoche se dio la primera representación en el gran coliseo del *Vascello fantasma* [sic], de R. Wagner. En esta obra, que dio a luz el maestro alemán en 1843, empezó a plantear su sistema o reforma del drama lírico, al que se ha dado el nombre de música del porvenir, reforma o sistema que completó progresivamente en *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*, y especialmente en *Nibelungen*, rompiendo con las tradiciones de lo pasado.

En *Il Vascello fantasma*, o sea *El holandés errante*, en su origen, todavía no aplicó decididamente su teoría de la melodía infinita, pues que conservó en la composición las formas del aria, del dúo, del terceto; pero la espontaneidad melódica y su cuadratura no siempre despuntan en la obra. De aquí que, si son gratas y de buen efecto las piezas en que el maestro alemán se abandonó a la inspiración y vuelo de su fantasía, al contrario, cuando quiso seguir su sistema preconcebido, queda reducido el canto a una melopea sin forma melódica decidida, en una serie de períodos, haciéndose monótono, si no pesado, en la parte vocal, absorbida con frecuencia por la instrumental. El acto segundo de la expresada ópera es, bajo el concepto manifestado, el más agradable y popular, y que el público ha recibido con verdadero entusiasmo; pero como al *Vascello fantasma* le ha cabido una ejecución muy satisfactoria, los actos primero y tercero se han tolerado, aunque no hayan tenido tan buen éxito como el segundo.

La Theodorini, en el papel de *Senta*, ha estado a la altura de su talento, interpretándolo a maravilla, así en el canto como en la representación.

El barítono Devoyod [sic], en el papel de *holandés*, ha dado una nueva y elocuente muestra de su valía, cantando e identificándose con el personaje a fuer de artista de talento. El bajo David ha salido bastante airoso del de Dolando.

Encargóse del corto papel de cazador *Erik* a nuestro paisano el tenor Bruno, principiante en la carrera, y que a pesar de sus escasas facultades cantó discretamente su parte.

A pesar de la suma dificultad que ofrece *Il Vascello fantasma*, así para las voces como para los instrumentos, la ejecución de conjunto ha sido muy acertada, a cuyo buen éxito ha contribuido mucho el maestro Pomé, que la ha concertado y dirigido con suma inteligencia, celo y esmero, por lo cual fue llamado varias veces al palco escénico junto con los cantores, que obtuvieron repetidos aplausos.

Las disensiones entre el empresario del Liceo y el señor Goula, maestro dimisionario del mismo teatro, no han cesado y creo que se llevarán a los tribunales, por cuestión de intereses³⁶.

El holandés errante se interpreta en 11 ocasiones a lo largo de la temporada 1885/86³⁷, aunque en el artículo que escribe Felipe Pedrell para la *Enciclopedia*

³⁵ Alfonsina Janés indica erróneamente que la dirección corre a cargo de F. Tomé. JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 66 y 283.

³⁶ “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, V, 259, 17-XII-1885, p. 4.

³⁷ Alfonsina Janés, op. cit, p. 283.

*Musical*³⁸ (en el que se muestra crítico con la interpretación realizada en el Liceo), el compositor catalán duda que la ópera vaya a permanecer en el repertorio del teatro³⁹. El escrito, que reproducimos a continuación, resume la valoración de Pedrell sobre la partitura wagneriana:

“Apareció, por fin, en las aguas de nuestro primer gran teatro lírico *Il Vascello Fantasma*. El buque ha llegado tarde y averiado; tarde porque para llegar a nuestro puerto ha necesitado hacer una travesía larga y penosa salvando los innumerables escollos de nuestras aficiones italianas en materia de ópera, y averiado porque la ejecución de la obra ha sido incolora, interpretada por personal a quien le viene ancho el género, tan ancho que le huelga. Por esta razón no nos atrevemos a augurar sobre los destinos futuros de esta ópera entre nosotros y a afirmar en absoluto su permanencia en el repertorio de nuestro teatro. Se ha juzgado la obra por comparación, tomando como punto objetivo el *Lohengrin*, cuando debía haberse hecho todo lo contrario, pues en esta ópera, apreciada bastante bien por nuestro público, el músico reformador aparece en toda su plenitud: no así en el *Vascello*, cuyo punto de mira debía tomarse no adelantando en la obra del maestro sino retrocediendo, esto es, colocándose en el punto y hora en que vio la luz el *Rienzi*. *El buque fantasma* es un paso hacia delante, decisivo, más decisivo aún que el que se deja adivinar en el *Rienzi*, en todas las piezas, especialmente, que no aparecen influidas por obra de contemporáneos del maestro alemán, escritas en la misma época. Para quien sabe leer en el *Vascello*, Wagner se revela en sus vivas preocupaciones del drama y en la evolución operada en el material escénico, y no menos en la abundancia de ideas puestas a contribución, en la ferviente convicción de los destinos futuros del drama lírico y en la batalla reñida entre el músico joven lleno de ideas y de fantasías y el poeta que da al traste con todos los convencionalismos y las teorías estéticas falsas y complacientes del género.

Debajo de la trama que forma la composición del *Vaisseau-Fantôme* adivínase la influencia visible de Weber, hasta en sus veleidades de inspiración, hasta en las mismas audacias del joven innovador. Pues si esas audacias son acogidas como se debe, parece que diga el maestro al asistir a la primera representación de esta ópera, a la experiencia capital que deberá transformar el fondo y la forma de la ópera corriente, pues si esas audacias son acogidas como se debe, si es reconocida mi individualidad, debe alentarme la confirmación de mis ideas personales y debo apresurarme a abandonar esos derroteros trillados por todo el mundo para tentar empresas más altas, y poner en juego los más peligrosos azares de la fortuna artística.

Para juzgar acertadamente y leer con claridad en las interlíneas de esa partitura calenturienta que se llama el *Buque Fantasma*, no se ha de perder de vista el *Rienzi* y hay que acercarse todo lo posible al *Tannhäuser*, de cuyo tronco, lleno de savia y de lozanía, ha brotado esa eflorescencia que el mundo musical admira bajo el nombre de *Lohengrin*: aquí, en esta ópera, y no en las anteriores, es en donde Wagner rompe con la tradición de la escuela y se separa abiertamente y con gran

³⁸ Esta revista publica también un grabado sobre las representaciones en el Liceo. “*Il Vascello Fantasma*”. *Enciclopedia Musical*, III, 26, 30-I-1886 [sin numerar]

³⁹ *El holandés errante* no vuelve a interpretarse en el Liceo hasta el temporada 1892/93. Se da la particularidad de que la ópera de Wagner se representa en el Teatro del Liceo en temporadas separadas por intervalos de varios años. Así, vuelve a representarse en las temporadas de 1909/10, 1917/18, 1922/23, 1928/29, 1947/48, etc. por lo que Alfonsina Janés indica que para el público de Barcelona *El holandés errante* constituye siempre una novedad. Véase Janés i Nadal, op. cit, p. 67 y 283-86.

convicción de toda traba y convencionalismo, sentado su planta victoriosa en el inexplorado camino, entrevisto por Gluck, al fin del cual se levanta la obra admiración de las edades presentes y futuras nominadas *Tristán e Iseo*.

Bajo las formas del glorioso autor del *Oberon*, el modelo manifiesto y único del autor del *Vascello*, adivínase fácilmente, sin embargo, el temperamento propio del discípulo, ya en el poder del arte de los desarrollos de la frase melódica y de la frase musical en general, ora en los atrevimientos, audacias y osadías de combinaciones armónicas y orquestales que dan a toda la partitura un carácter vigoroso de vida y de realidad. En la partitura del *Vascello*, como en las que por orden cronológico sucedieron a esa primera manifestación de su personalidad musical, hay un punto central hacia el que todo converge, el fondo y la forma, la melodía y la armonía, la instrumentación, el colorido particular de toda la obra; hay allí, en una palabra, aquel más allá celeste, la salvación prometida y asegurada levantándose sobre el calvario de dolores humanos de la fatalidad vencida.

Y si esto es así, si el mundo musical admira esa partitura y las demás que forman la obra del maestro, es porque Wagner es una especie de evocador de secretos del arte, que quiere y sabe traducirlo todo de dentro a fuera, pintarlo todo, representarlo todo, que es su palabra, sabiendo hallar para todos los latidos del corazón conmovido por mil agitaciones contrarias, mil variedades de ritmo siempre renaciendo, trasformándose siempre; para todos los combates interiores del alma la modulación que le cuadra, el efluvio armónico o melódico que debe animarlos, siempre activo, siempre acentuado y lleno de pasión y de atracción conmovedora. Wagner, en consecuencia, debía saber vivificarlo todo, llenarlo todo de esa personalidad de su individualidad potente y convencida, debía ser de tal manera maestro en las cosas de su arte que, aparte del estudio profundo de las formas, de la orquesta, de la mímica, de la didáctica del arte en general, debía saber encontrar simultáneamente la idea que surgía y la forma múltiple que debía traducirla, debía, en una palabra, dominar todos los extremos de esa ciencia de conocer los secretos más íntimos del arte para olvidarlos todos, borrándolos de su imaginación en la hora en gracia de la inspiración: debía ser así para que pudiese llegar al mundo partituras tan interesantes como la que nos ocupa, primera etapa gloriosa de esa vida inmortal de sus obras que se llaman *Lohengrin*, *Tristán e Iseo*, los *Nibelungos*, *Parsifal!*...⁴⁰.

Temporada 1886/87

Madrid: Mancinelli en el Teatro Real.

Dice José Borrell:

“Mancinelli logró tener muchos y buenos amigos en Madrid; su carácter abierto, franco, muy comunicativo, de vehemencia meridional, atraía e inspiraba prontamente amistosa simpatía. Durante sus seis o siete temporadas del Real, una numerosa *peña* de sus amigos nos reuníamos casi diariamente en el Café Español, situado frente a la contaduría del regio coliseo; unas veces, a cenar, antes o después de la función; otras también, a almorzar para poder asistir a algún ensayo de importancia, que empezaba a las dos de la tarde; a estas reuniones asistía Mancinelli, quien vivía en el Hotel de la Paz, de la Puerta del Sol, pero almorzaba y comía generalmente en dicho café; solamente los dos últimos años, en que vino a

⁴⁰ P[edrell]: “Boletín Musical del mes de diciembre. Teatros”. *Enciclopedia Musical*, II, 24, 31-XII-1885, p. 190.

Madrid, acompañado de su esposa, alquiló un piso, y entonces algunas de esas cenas se celebraban en su domicilio. Éramos asiduos concurrentes a ese café los más significados wagneristas de aquellos tiempos, hoy casi todos desaparecidos. Acuden a mi memoria los nombres de Paulino Savirón, [Telesforo de] Aranzadi, Miguel Gayarre, Paco Salazar, Ángel Gómez Rodulfo, Joaquín Caro, Arturo Costa, Carlos Torres, Joaquín Pena –cuando recalaba por Madrid– Manrique de Lara, Ramiro Lezcano, mi hermano y alguna vez Agustín Lhardy y Peña y Goñi; tertulia tan abigarrada, era amenísima; reinaba en ella una gran cordialidad y resultaba de gran solaz para cuantos la componíamos; se charlaba de todo lo humano y lo divino, metiéndonos tan pronto con Donizetti como con Cánovas; alguno comentaba los volapiés de Mazzantini, mientras otro ensalzaba el arte incipiente de María Guerrero, y eran objeto de comentario y discusión, unas veces, la última novela de Galdós; tras, la filosofía de Spencer, tan en boga en aquellos tiempos... No había tregua ni descanso para las lenguas; toda gente joven, exteriorizábamos con impetuosidad nuestras opiniones; los temas eran inagotables; el tiempo se deslizaba sin sentirlo, y muchas veces salíamos del café a las tres o las cuatro de la madrugada. Mancinelli tomaba parte en todas las controversias que se suscitaban, hombre culto, emitía su criterio con soltura y destreza; llegó a hablar el castellano con bastante perfección. Todos los de aquel cenáculo lograron simpatizar e intimar con él; su carácter, como ya he dicho, era francamente alegre; solamente los días en que las cosas en los ensayos no habían salido a su gusto o en que había tenido algún roce con la Empresa, se mostraba algo silencioso y enfurruñado. –Aquellos ratos pasados en el Café Español son para mí inolvidables. ¡Bien perdíamos el tiempo, pero precisamente por esto son de tan agradable recuerdo!”⁴¹.

“*Direttori d’orchestra*: Signori Mancinelli, Luigi. –Pérez, Emanuele. *Altro direttore e maestro concertadore*, Signor Giménez, Gerónimo.
Maestro direttore de i cori, Signor, Almiñana, Gioachino.
Organista, Signor Mateos, Gregorio.
Direttore di scena, Signor Saper, Francesco.
Primi donne soprani: Signore Calderazzi, Emilia. –Coliva, Giovanina. –De-Vere, Clementina. –Gárgano, Guiseppina. –Kupfer Berger, Mila. –Pérez, Bibiana.
Prime donne mezzo-soprani e contralti: Signore Chini, Matilde. Fabri, Guerrina. Pasqua, Giuseppia.
Comprinarie: Signori Garrido, Pilar. Gasull, Adela.
Primi tenori: Signori De-Lucia, Fernando. –Fugazza, Enrico. –Gayarre, Giuliano. –Oxilia, Giuseppe. –Tamagno⁴², Francesco.
Primi baritoni: Signori Battistini, Mattia. –Beltrami, Ottorino. –Labán, Eugenio.
Primi bassi: Signori Beltramo, Giovanni. –Silvestri, Alessandro. –Uetam, Francesco.
Altro baso, Signor Dubois, Giuseppe.
Basso cantante, Signor Ponsini, Antonio.
Basso comico, Signor Baldelli, Antonio.
Tenori comprimarii: Signori Cabrer, Francesco. –Planas, Gabriele.
Suggeritore, Signor Plá, Leandro.
Diretore del ballo, Signor Guerrero, Emanuele.

⁴¹ BORRELL VIDAL, J.: “Los últimos diez años del siglo XIX”. *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, pp. 65-6.

⁴² Caricatura en: “Tenores de ópera. Tamagno”. *La Caricatura*, IV, 103, 10-II-1887, p. 6.

Pittori scenografi, Signori Busato e Bonardi.
Prime ballerine: Signore Menzel, Elena. (Di rango francese). –Martínez,
 Francesca. (Di rango spagnolo).
Capo della machinaria, Signor Arias, Emanuele.
Attrezzista, Signor Nieto (hijo).
Capo Sarto, Signor Paris, Lorenzo.
 100 Profesori d'Orchestra. –90 Corista ambi i sessi, e 40 Ballerini⁴³.

A principios de septiembre la empresa del Teatro Real publica la lista de los artistas contratados y el 16 de septiembre abre un abono para 120 funciones⁴⁴; el 2 de octubre se abre la temporada 1886/87 con la interpretación de *Guillermo Tell* de Rossini, en una función en la que hace su debut el nuevo director de orquesta contratado por el conde de Michelena, Luigi Mancinelli⁴⁵, uno de los directores más importantes en la difusión de la obra de Wagner en Madrid en el siglo XIX, a pesar de lo cual, no presenta ninguna partitura del compositor de Leipzig durante su primera temporada en el Real. En la primera parte de la temporada, Mancinelli y Pérez no realizan ningún estreno; las representaciones de este coliseo –dice *La España Musical*– “llevan una vida tan anémica, que aún en aquellas en que toma parte nuestro compatriota Gayarre, va desapareciendo el entusiasmo con que era recibido y admirado”⁴⁶. El repertorio se compone de óperas muy conocidas en Madrid interpretándose *Guillermo Tell*, *La Gioconda*, *Poliuto*, *Aida*, *Faust*, *Mignon*, *La Africana*, *Mefistófele*, *La Favorita*, *Linda di Cahmounix*, *El profeta* y *El barbero de Sevilla*. En este sentido, Esperanza y Sola escribe a un lector anónimo pidiendo el estreno de nuevas obras en Madrid, citando *Tannhäuser*, *Los maestros cantores*, *Tristán e Isolda* y *El holandés errante* de Wagner entre las que se interpretan habitualmente fuera de España en una revista musical publicada en *La Ilustración Española y Americana* a raíz de las representaciones de *El Profeta*⁴⁷:

“Dado el reducido número de óperas que, en lo que va de temporada, se han puesto en escena (esto por lo que al Teatro Real atañe, que de los demás ya hablaremos después), lo conocidísimo y repetidísimo de muchas de ellas, y su interpretación muy pocas veces feliz, muchas desigual y algunas desgraciadas, me siento hastiado, no sé que decir ni qué escribir y, como los ciudadanos del ejemplo,

⁴³ “Noticias. Madrid”. *La Correspondencia Musical*, VI, 292, 7-X-1886, p. 6.

⁴⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 10-IX-1886.

⁴⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 38, 15-X-1886, p. 218.

⁴⁶ “Teatros. Real”. *La España Musical*, I, 3, 21-XII-1886, p. 46.

⁴⁷ Primera representación el 17 de diciembre de 1886.

deseo nuevos platos, o al menos de los saboreados hace algún tiempo, para dar gusto y contento a mi paladar artístico.

Posible es que se te ocurra contestarme lo que tengo ya oído más de una vez, y es que la culpa de todo la tienen lo escaso del repertorio y la carencia de genios que, como antaño, a cada paso daban al mundo nuevas obras maestras. Si tal pensases, no podría menos de reírme en buena fe con que has acogido semejantes razones (sin negar la verdad que tienen la segunda), y decirte, como Rossini a aquel amigo a quien perseguía para que le obsequiase con un pavo trufado que le había prometido y se excusaba con la carencia de las trufas: «No lo crea usted, no la hay. Son los pavos los que hacen correr esa noticia». Y aquí, para el caso de que hablamos, tan sólo se entiende, los pavos propaladores del falso rumor son, o las empresas que no quieren gastar en poner en escena las obras nuevas, o los cantantes que no quieren estudiarlas, y a la vez abrigan quizás temores de no salir del todo airosos, dada la educación artística que hoy reciben, al interpretar las reconocidamente buenas del repertorio antiguo, y hasta el público, en el cual no excluyo tu persona ni la mía, que se hace cómplice de las culpas de unos y de otros, ya limitándose a condolerse en silencio de que le hagan oír siempre lo mismo, ya contentándose buenamente con lo que le dan, y hasta aplaudiéndolo, siempre que le den un cantante que le muestre un pulmón digno de figurar en un museo anatómico, aunque con su exhibición se lleve la trampa al sentido de la frase musical y el compás se vea suprimido casi por entero como artículo de lujo.

Prueba de lo que te digo es, que a la hora presente, y mientras aquí oyes por la milésima vez lo mismo, en el extranjero, aparte de obras ya conocidas aquí y sin razón relegadas al archivo, se cantan las óperas que voy a decirte (y cuenta que no incluyo todas, para no convertir la relación en letanía, a ninguna de las cuales se ha dado entrada en el regio coliseo, y que conocerás tan sólo por sus nombres, si es que no has traspasado las fronteras pirenaicas, o comprado la partitura para estudiarlas, imperfectamente como no puede menos de ser, al piano. Helas aquí: [...] *el Tannhäuser*, *Los maestros cantores de Nueremberg*, *Tristán e Iseult* y *El buque fantasma*, de Wagner, sin mencionar las últimas óperas que brotaron de la pluma de este maestro.

Como ves, la lista no es pequeña, y hay donde escoger, y paréceme que así como sería pretensión tan ridículo como absurda la de que una empresa pusiera, sin más ni más, todas o la mayor parte de ellas en escena en una campaña artística, no sería exagerado el pedir y desear que algunas de ellas se estudiaran e interpretaran, ya que así se hace en teatros de la misma y menores ínfulas que el Real, en Alemania, Francia e Italia, como he apuntado antes⁴⁸.

La primera novedad de la temporada en el Teatro Real es el estreno de *Die Königin von Saba* de Karoly Goldmark, ópera anunciada la temporada anterior pero finalmente suspendida. En el estreno de *La reina de Saba*, el 12 de enero de 1887, intervienen Julián Gayarre⁴⁹, Mila Kupfer⁵⁰, Adela Gasull, Giuseppina Pascua, Eugenio Laban,

⁴⁸ Primera representación el 17 de diciembre de 1886.

⁴⁹ Peña y Goñi escribe en la temporada 1886/87 la serie “Los artistas del Real”, publicada en *La Correspondencia Musical* y dedicada a Tamango, Pasqua, Uetam, Kupfer, Mancinelli y Gayarre. En éste último artículo –a raíz del estreno de *La Reina de Saba*– Peña y Goñi critica a la empresa de Michelena por las seis mil pesetas que paga a Gayarre por función: “Norabuena [sic] que pidiera seis mil pesetas por cantar las partes de *Loge*, *Sigmundo* y *Sigfrido* en la *Tetralogía* de Wagner; eso sería ponerse en razón, pero seis mil pesetas por cantar una romanza, no, no y mil veces no”. Peña y Goñi, A.: “Los artistas del Real. ¡Gayarre!”. *La Correspondencia Musical*, VII, 314, 10-III-1887, p. 3.

⁵⁰ Mechachis: “Celebridades. Mila Kupfer”. *La Caricatura*, III, 71, 8-III-1886, p. 6.

Alessandro Silvestri y Francisco Cabrer bajo la dirección de Mancinelli, que es el gran triunfador del estreno, “un segundo padre de *La Regina di Saba*”⁵¹. La mayor parte de la crítica musical indica el carácter ecléctico de la composición pero también destaca la influencia wagneriana –podríamos decir *lohengriniana*– de la partitura de Goldmark y, en este sentido –dice *El Imparcial*– “suponían algunos que hay pasajes enteros calcados sobre la música de Wagner y especialmente del *Lohengrin*. No negamos que existen reminiscencias, pero la semejanza del estilo dista mucho de la copia o hasta la imitación”⁵². *Flautín* escribe en *La España Musical*:

“Si las opiniones emitidas acerca de la mayor o menor inspiración que Goldmark ha podido verter en las páginas de su partitura, fuera posible tomarlas en cuenta para formar juicio acerca de este punto, resultaría que cada tiempo o cada trozo musical lo había escrito para distinta persona; y no es de extrañar que tal diferencia de criterio y tal diferencia en el modo de sentir, nos permita a unos ver en *La Regina di Saba* a Wagner, para lo cual no se necesita mucha vista; otros ven a Meyerbeer; algunos a Mozart, y no sé si habrá quien haya visto por allí a Chueca y a Valverde, que esto no sería difícil”⁵³.

Un músico viejo en La Correspondencia Musical:

“Goldmark vacila en sus principios y teme mostrarse decidido partidario de ninguna escuela determinada.

Agrádale todos los procedimientos sancionados como buenos y parece como que profesa la famosa máxima de *prendre, son bien ou il le trouve*, y así vemos que, tal vez sin darse cuenta de ellos, nos recuerda algunas veces a Donizetti y Mendelssohn, otras a Verdi, Meyerbeer y Gounod, y más frecuentemente a Wagner.

Es, pues, Goldmark en *La Regina di Saba*, un ecléctico que vaga sin rumbo fijo, sin olvidar el pasado pero seducido siempre por las esplendorosas manifestaciones del arte de nuestros días. [...]

El final [acto tercero] es para nosotros la pieza más perfecta de toda la obra. La frase en *mi bemol* que toman los contraltos y tenores (procedimiento que ha empleado mucho Wagner), es hermosa y de mucho efecto, así como el recitado de *Salomone: Lontan, lontan no vedi tu*, que es de una admirable delicadeza”⁵⁴.

⁵¹ “Sección de espectáculos. Teatro Real. –*La Regina di Saba*, del maestro Goldmark”. *El Imparcial*, 13-I-1887.

⁵² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 13-I-1887.

⁵³ *Flautín*: “Teatro Real”. *La España Musical*, II, 6, 14-I-1887, p. 86.

⁵⁴ Un músico viejo: “Teatro Real. *La Regina di Saba*”. *La Correspondencia Musical*, VII, 307, 20-I-1887, pp. 4-5.

En *La Correspondencia Musical* aparece otro artículo firmado por *Trínculo*, el bufón de *La Tempestad* de Shakespeare, que censura irónicamente las opiniones de *Ariel*, crítico de *La Época* que destaca el carácter ecléctico de la partitura de Goldmark:

“*La Época*, la respetable, la sesuda, la ilustrada *Epoca*, tiene un crítico musical. Esta noticia no es de sensación, no la extrañará nadie. Perfectamente.

Pero el crítico musical de *La Época* se firma *Ariel*. Aquí apunta, con toda seguridad que apunta la extrañeza y que asoma la sensación. ¡*Ariel!* ¡*Ariel!* ¿Y quién es *Ariel*? ¿No lo preguntan ustedes? ¿A que sí?

Vamos a buscar a *Ariel*. Yo no conozco más que dos *Arieles*: primero, el *Ariel* de un drama en cinco actos de Shakespeare intitulado *La Tempestad*. ¿Es ese el *Ariel* de *La Época*? Examinemos este punto.

Ariel es, en el drama de Shakespeare, un genio aéreo; fijense ustedes bien, un genio aéreo. Sigán ustedes ahora el hilo de mis razonamientos.

Para convencerse de que el *Ariel* de Shakespeare es un genio aéreo, basta leer *La Tempestad*. En seguida se convence uno de la *aereidad* de *Ariel*. Pero como el *Ariel* de *La Época* no es personaje de ningún drama de Shakespeare ni de nadie, resulta que hay que profundizar un poco para ver si, en efecto, el crítico musical de *La Época* tiene algo de común con el genio aéreo de *La Tempestad*.

Continúen ustedes sin perder de vista el hilo de mis razonamientos.

Manera de conocer al *Ariel* de *La Época*. ¿Por su cara? Imposible. ¿Por sus hechos? Más imposible aún. De modo que no queda más recurso que acudir a *Buffon*.

—¿A *Buffon*? Entonces el *Ariel* de *La Época* es algún bicho, —dirán ustedes.

No señor; aquí no se trata del *Buffon* naturalista, del *Buffon* zoólogo, del *Buffon* que cuenta los usos y costumbres de los bichos.

Se trata del *Buffon* filósofo, se trata del que dijo: «el estilo es el hombre».

Si no vamos a conocer por su estilo al *Ariel* de *La Época*. ¿Por dónde diablos quieren ustedes que vayamos a conocerle?

Primera muestra del estilo de *Ariel*:

«Carlos Goldmark, su autor, era casi desconocido en España; el público, en extremo impresionable, no gusta de buscar la belleza para recrearse en ella, quiere que se la presente de una vez y poder apreciarla sin trabajo, y más admira la inspiración incorrecta y mal desenvuelta, en cuya virtud se expresan pasiones que él mismo siente, que aprecia la obra sabia de compositor insigne, entretenido en presentar sus ideas con el atavío de las galas, primores y adornos usados por quien conoce su arte y lo maneja con rara perfección».

¿Se han fijado ustedes en la inspiración incorrecta y mal desenvuelta? Bueno.

Segunda muestra del estilo de *Ariel*:

«Hay en toda *La Reina de Saba* riqueza armónica digna de notarse en los acompañamientos de las piezas de conjunto, entre las cuales merecen citarse: el aria coreada de Sulamid en el primer acto, el concertante final del mismo, toda la escena del templo del segundo; el hermoso final del tercero y bastantes más detalles instrumentales, de los que deben recordarse el prelude del segundo acto, cuyo prelude tiene el corte y la forma de una obertura, y su andante es sobremanera inspirado».

¿Se han fijado ustedes en esas piezas de conjunto entre las cuales figuran detalles instrumentales, cuyos detalles resultan luego un prelude que tiene el corte y la forma de una obertura? ¿Han podido ustedes digerir esa ensalada de acompañamientos, de conjuntos y de detalles?

Después y antes de la ensalada, habla Ariel y dice que *La Regina di Saba* pertenece al estilo de Wagner y salta luego y afirma que se asemeja, en *cuanto a procedimiento*, a la escuela de Verdi, y vuelve a saltar y añade que recuerda en ocasiones *ciertas armonías* (!!!) empleadas por Meyerbeer; de lo cual resulta que Goldmark es wagner-verdi-meyerbeerista! Todavía añade después, que se distingue en la ópera una «personalidad artística importante!!!...»⁵⁵.

Pedro Fontanilla Miñambres en *La España Musical*:

“Y no es precisamente el defecto capital de esta obra el que siga su autor, con más o menos afición, los pasos de su ilustre compatriota el autor de *Lohengrin* y *Tannhäuser*: yo tengo para mí que por ese camino podría cualquier maestro conseguir grandes triunfos; pero para ello sería preciso tener más que el doble de genio portentísimo que Wagner atesoraba y del cual son sus creaciones gigantescas pruebas.

Ahora bien; ¿hay en Goldmark la suficiente cantidad de genio para ello? Imparcialmente, juzgando por las obras que de él se conocen entre nosotros, y con especialidad por la última, hay que reconocer que se halla a mil leguas de distancia de esto, y resulta de su música lo que siempre resulta de las obras de los imitadores de los grandes genios: que encuentran lo raro y lo imperfecto, pero nunca las bellezas, que constituyen, como es lógico, el principal elemento en las obras de aquéllos a quien se proponen imitar”⁵⁶.

Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana*:

“Hase pretendido por autorizados críticos de allende el Pirineo que Goldmark ostenta en *La Reina de Saba* una personalidad propia, apartándose en ella de las corrientes que hoy se dividen la influencia en Alemania, y se ha citado en prueba de ello la enemiga que le tienen los partidarios de Wagner (que de suponer es haya amenguado últimamente), y los malos ojos con que a su vez le miran los que siguen las huellas de Brahms, quienes sabido es no admiten en su iglesia nada que lleve la procedencia del semidiós de Bayreuth. Respetando tal parecer, y sin negar que en la ópera de que voy hablando hay páginas que acusan originalidad, y aun, si se quiere, estilo propio, paréceme que, en general, está escrita en momentos en que Goldmark, indeciso aún del rumbo que en definitiva debía seguir, vióse, tal vez sin darse cuenta de ello, dominado por contrarias influencias, que se revelan en no pocas páginas de la partitura, dando a ésta un tinte de eclecticismo *sui generis*, que si bien puede contentar todos los gustos, quita a la obra la unidad de estilo, tan necesaria para que una obra de arte sea realmente bella. Así se explica que en ocasiones, sin serlo, parezca wagneriano; que en otras se le crea imitador de Meyerbeer; que no falten momentos, algunos de ellos los más felices por cierto, en que se le vea con marcada inclinación a la moderna escuela italiana, y, en suma, que al lado de páginas verdaderamente bellas, haya otras de dudoso gusto y de no fácil percepción aun a gentes habituadas de largo tiempo a practicar el divino arte de la Música.

⁵⁵ Trínculo [Peña y Goñi?]: “Panacea Musical, o sea novísima fórmula para escribir música moderna, inventada (la fórmula, no la música, por Ariel)”. *La Correspondencia Musical*, VII, 307, 20-I-1887, pp. 1-2.

⁵⁶ Fontanilla, P.: “Sección Científica. Goldmark”. *La España Musical*, II, 7, 21-I-1887, pp. 106-7.

El importantísimo papel que en ella juega la orquesta (que Goldmark maneja a maravilla), hasta el punto de ser uno de sus más principales factores; el lujo de episodios que en la misma se oyen, con notorio perjuicio de la claridad, tan necesaria a esta clase de obras artísticas, y que fatigan en vez de conmover al oyente; la factura de algunos trozos, como el preludio del segundo acto, que, sin tener su belleza, trae a la memoria el de las bodas de *Lohengrin*; el uso, inmotivado muchas veces y excesivo, de enarmonías, pedales, retardos, progresiones y toda clase de artificios armónicos; el empleo de disonancias antiestéticas, como las de las trompetas que suenan en el interior del templo de Salomón, hecho con premeditación y alevosía, y el deliberado propósito que en ocasiones manifiesta de comenzar y concluir melodías de modo distinto al tenido por bueno hasta ahora, y con el cual, sin dejar de ser por ello originalísimas, los grandes genios de la Música han hecho joyas de gran valía: todo esto revela que si Wagner, al cual seguramente no llega, no es el ídolo a quien Goldmark ha rendido culto, por lo menos le ha tenido muy presente al escribir su ópera sobre todo cuando el talento ha venido a encubrir en ella las flaquezas y veleidades de inspiración. [...]

Y, por último, ¿cómo dudar que Meyerbeer ha sido, para el autor de que voy hablando, objeto también de especial predilección? Bastaría para convencerse de ello la grandiosa marcha [...]; el empleo de una frase dominante que en determinadas y parecidas ocasiones se deja siempre oír, sin ser por eso el *leitmotive* [sic] de la escuela wagneriana, y hasta la disposición de las piezas musicales, que, sin tener las rutinarias formas de la escuela, ni caer tampoco en la libertad extrema que caracteriza las últimas obras de la novísima escuela, tienen, dentro de las condiciones relativas de la verdad escénica, su principio y fin de una manera señalada, sin dejar por eso de enlazarse de diestro modo con las que les siguen después. [...]

«Lo que constituye la belleza de una composición, que en las obras de arte se denomina la forma –escribía hace años uno de los más grandes talentos de la vecina Francia– es la claridad, la sencillez y la unidad simbólica del trabajo». Esta unidad, repito, no se busque en *La Reina de Saba*; y al ver la tendencia que en muchos pasajes de ella se revela y responde al desarrollo excesivo que la instrumentación vienen teniendo en Alemania, así como el ancho vuelo que, allí sobre todo, ha tomado la ciencia armónica, con notorio perjuicio de la melodía, base y alma de toda buena música (cuyo fin principal ha de ser deleitar y agradar), mirada hasta con desdén por Wagner en sus últimas obras, y más aún por sus discípulos y sectarios, el verdadero amante del Arte, aquél que, sin estar afiliado a determinada escuela o bandera, no niega, antes aplaude, los verdaderos progresos del Arte, pero lamenta los malos pasos por donde a la vez le van llevando, no es de extrañar que casi desee –y vaya esta protesta como fin del presente artículo– se realice la profecía que Saint-Saëns hace en su bien escrito libro *Armonías y melodías*, al decir: «A una fase polifónica excesiva sucederá, a no dudar, más tarde, una reacción en el sentido de la sencillez. Así lo enseña la historia del Arte»⁵⁷.

A raíz del éxito de Luigi Mancinelli en las representaciones de *La Reina de Saba*, Peña y Goñi escribe un artículo sobre el director italiano. Peña y Goñi conoce a Mancinelli el 11 de julio de 1878 en el trascurso del segundo concierto realizado por la Sociedad de Turín (Pedrotti) en la Exposición Universal de París, sesión en la que

⁵⁷ ESPERANZA y SOLA, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 4, 30-I-1887, p. 71 y 74; también en: “LXXVIII. *La Reina De Saba* (ópera de Goldmark)”. *Treinta años de Crítica Musical*; t. 2. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 240-5.

Mancinelli debuta en París dirigiendo tres fragmentos sinfónicos de su ópera *Cleopatra* (obertura, andante-barcarola y marcha triunfal)⁵⁸. En la primera parte del artículo Peña y Goñi da algunos datos biográficos sobre el director⁵⁹ y destaca que “devoto admirador de Ricardo Wagner, Mancinelli ha sido concurrente asiduo a las solemnidades de Bayreuth; y basta fijarse en la poesía que encierra siempre la música instrumental del autor de *Cleopatra* y de *Messalina*, para comprender que el maravilloso arte de orquestar de Wagner tiene en Mancinelli un discípulo ferviente y un decidido secuaz que conserva, sin embargo, siempre, el vigor y la sangre del temperamento meridional”⁶⁰. En la segunda parte del artículo, Peña y Goñi compara la labor de Mancinelli con la de otros directores del Teatro Real, destacando la forma de trabajo en los ensayos y llegando a la conclusión de que el director italiano “ha eclipsado a sus predecesores”:

“El mayor elogio que de Mancinelli puede hacerse, como director de orquesta, es consignar que, merced a su admirable talento, ha conseguido que el público del Teatro Real escuche hoy la orquesta, como si se tratara, ¡mentira parece! de un *divo*.

Después de Banetti, maestro en el arte de subrayar efectos, habían ocupado su plaza el maestro Barbieri, de quien nada hay que decir porque sería ocioso, y el grave Skoczupole, brazo y voluntad de hierro, y director sin rival para las empresas del regio coliseo, donde no importa hacer mediano o malo, con tal de hacer mucho, donde la cantidad se impone á todo como necesidad indispensable y se venden las ópera al público como un tendero de comestibles vende aceite y sal a sus parroquianos.

Cuando el famoso Rovira cayó sobre el Teatro Real, vino Faccio, por solo dos meses, a apagar la sed del público, con una gota de agua. El gran artista que la Scala de Milán tiene aprisionado con cadenas de oro, dejó en Madrid indelebles recuerdos, quedando en todos el prurito de saborear los primores de una batuta que ni vista ni oída, tan breve fue el tiempo que Faccio permaneció entre nosotros.

Un director de gran valía, entusiasta, trabajador e inteligente, Goula, fue el que sucedió a Faccio en la dirección de orquesta del Teatro Real. El maestro catalán dejó el pabellón nacional muy bien sentado, y *Fernanflor* hizo célebre de su modo material de dirigir, diciendo ingeniosísimamente que Goula estrenaba un par de brazos al año.

Después de esos maestros, todos ellos más o menos célebres, respetables y respetados, y que han dejado en el Teatro Real un verdadero nombre, Luis Mancinelli ha venido a imprimir a los espectáculos del regio coliseo tal vigor, tal

⁵⁸ Peña y Goñi, A.: “Cartas del extranjero. La música. Los conciertos de Pedrotti”. *El Tiempo*, 27-VII-1878.

⁵⁹ Véase Sobrino, R.: “Mancinelli, Luis”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*; t. 7. Madrid: SGAE, 2000, pp. 86-9.

⁶⁰ Peña y Goñi, A.: “Los Artistas del Real. Luis Mancinelli”. *La Correspondencia Musical*, VII, 308, 27-I-1887, p. 2.

movimiento, tal vida que, sin incurrir en exageración, puede afirmarse que ha eclipsado a todos sus predecesores.

Para alcanzar un resultado tan halagüeño, menester era que las dotes artísticas del maestro italiano se revelaran de un modo verdaderamente extraordinario, o que las reuniera tales, que le dieran superioridad notoria sobre los demás directores que han estado al frente de la orquesta del regio coliseo. [...]

Para ser intérprete de las creaciones ajenas, empieza por ser creador él mismo, y esto le reviste de una autoridad inapreciable; la autoridad de la inteligencia. Como compositor, conoce todos los secretos técnicos del arte, los posee, los domina y lee en las partituras de los demás el idioma que él mismo habla, lo cual le lleva a familiarizarse punto por punto con la analogía, la sintaxis, la prosodia y la ortografía de cada maestro, que de todo eso hay en las partituras, por más que alguien pudiera estimarlo exagerado.

De aquí proviene precisamente la admiración que provocó enseguida Mancinelli entre los profesores de la orquesta del Real, que no es gente a quién se mete mano (valga la expresión) así como así.

Uno de esos profesores me decía:

—Estábamos acostumbrado a que nos hicieran repetir en los ensayos piezas y fragmentos, sin que nos dieran razón justificada de ello. Sabíamos sí, que aquello había salido mediano o mal, pero ignorábamos muchas veces por qué y en quién o en quiénes estaba la falta. Con Mancinelli no pasa eso; cuando nos hace repetir algo nos dice el porqué, señala dónde ha estado el error y lo que hay que hacer para corregirlo; así es que en cuatro ensayos estábamos listos, cuando con otros maestros necesitábamos veinte. Trabajamos mucho menos y con más fruto. [...]

Voy a terminar con otra anécdota mucho más reciente y que pinta de un modo acabado la energía de carácter y la admirable conciencia artística de Luis Mancinelli.

Cuando comenzaron los ensayos de orquesta de *La Regina di Saba*, notó el maestro la falta de un segundo oboe, señalado por Goldmark en su partitura. Este instrumento, que en el preludio de la ópera tiene importantísimo papel, no existía en la orquesta del Teatro Real.

Mancinelli lo reclamó enseguida, y yo asistí a la pequeña polémica que, mitad en serio y mitad en broma, armaron el director de orquesta y el empresario.

Asombrado éste de la importancia que Mancinelli daba a un instrumento que el empresario juzgaba insignificante, pretendió acorrallar al director de orquesta, preguntándole:

—Vamos a ver; suponga V. que la primera representación de *La Regina di Saba* estuviera anunciada para esta noche y que faltase el segundo oboe. ¿Qué haría V? ¿Se suspendería por eso la ópera?

—Si tenía que dirigirla yo, sí señor, contestó inmediatamente Mancinelli.

Y añadió enseguida:

—Para mí un segundo oboe es tan importante como Gayarre.

¡Oh, Mancinelli! ¡En aquel momento, me lo hubiera comido!”⁶¹.

La segunda novedad de la temporada en el Teatro Real es el estreno en España del primer acto de *Isora di Provenza*⁶² de Mancinelli, partitura que cierra el programa⁶³ de

⁶¹ Peña y Goñi, A.: “Los Artistas del Real. Luis Mancinelli II”. *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, pp. 1-2.

⁶² Estrenada con gran éxito en el teatro Comunal de Bolonia el 2 de octubre de 1884. Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 11, 22-V-1887, p. 194.

⁶³ En la función se interpretan además el primer acto de *La Traviata*, el cuarto acto de *La Africana* y la Obertura de *Cleopatra*, partitura de Mancinelli que dirige Bretón el domingo 27 de febrero en la primera

su función de beneficio, celebrada el martes 9 de marzo de 1887. “Casi todo este acto –dice *El Imparcial*– trae a la memoria el recuerdo de la música wagneriana y es realmente notable”⁶⁴. En *Isora di Provenza* –dice Esperanza y Sola– “muestra su autor, de modo claro y que no deja lugar a duda, sus aficiones wagnerianas, y el apartamiento, que de ello es consecuencia, de las tradiciones de la escuela que tantos genios dio a su patria”⁶⁵. En la crítica realizada por *Flautín*⁶⁶ sobre la sesión, el articulista compara la dirección de Mancinelli y Bretón en la interpretación de la obertura de *Cleopatra* y censura la realización de funciones de beneficio para “artistas –dice– cuyos sueldos de 1.000, 2.000 y hasta 6.000 pesetas mensuales dejan suponer en ellos una posición sumamente desahogada”. La función de beneficio de Antonio Baldelli, el 29 de marzo, cierra una temporada en la que se interpretan 21 óperas, concretamente *Guillermo Tell*, *La Gioconda*, *Poliuto*, *Aida*, *Faust*, *Mignon*, *La Africana*, *Mefistófele*, *La Favorita*, *Linda di Chamounix*, *El Profeta*, *el Barbero de Sevilla*, *La Reina de Sba*, *Dinorah*, *Luccia di Lamermoor*, *Fra Diávolo*, *La Traviata*, *Luisa Miller*, *Los Puritanos* y *L’elisir d’amore*⁶⁷.

Barcelona: estreno de *Tannhäuser* en el Teatro del Liceo.

El viernes 11 de febrero de 1887 se estrena *Tannhäuser* en el Gran Teatro del Liceo; es el estreno en España y el único realizado en el teatro de Barcelona durante la temporada de invierno 1886/87. En la representación intervienen Visconti (Hermann), De Negri (*Tannhäuser*), Lherie (Wolfram von Eschenbach), Rizzini (Walter von der Volgeweide), Wullman (Bieterolf), Masip (Heinrich der Schereiber), Miró (Reinmar von Zweter), Bellincioni (Elisabeth), Borghi (Venus) y Lorenzi (un pastor) bajo la dirección de Juan Goula. Las partes de la ópera mejor acogidas por el público son la Marcha y la Romanza de la *Estrella vespertina*, partituras repetidas a instancia del público, como destaca *W.* en carta fechada en Barcelona el 14 de febrero:

sesión de la Sociedad de Conciertos, con la particularidad de que, repetida a instancias del público, se interpreta nuevamente bajo la dirección de Mancinelli. La crítica establece comparaciones entre ambos directores.

⁶⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 9-III-1885.

⁶⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXI, 11, 22-V-1887, p. 195.

⁶⁶ *Flautín*: “Teatro Real”. *La España Musical*, II, 14-III-1887, pp. 212-14.

⁶⁷ “Teatro Real. Balance Final”. *La España Musical*, II, 18, 14-IV-1887, pp. 278-9.

“El viernes de la semana pasada se dio en el Liceo la primera representación de la ópera de Wagner, *Tannhäuser*. El protagonista del poema de este nombre es, según la tradición, un bardo, que después de haber vivido siete años en amores con Venus, quiso alejarse de su lado para volver al de una joven y virtuosa amante a la que había abandonado. Pero como en un certamen poético, en el que algunos caballeros bardos cantan el amor puro y casto, se atrevió Tannhäuser a encomiar el amor impúdico y libertino, pues que hasta aseguró que no había verdadero amor sin los goces sensuales y voluptuosos; todos los caballeros le increpan y amenazan porque había profanado el templo del Arte y mancillado el honor de las mujeres. Muy mal lo hubiera pasado Tannhäuser, a no haberse interpuesto para defenderle sus antigua y virtuosa amante. Mas todos los presentes aconsejan a aquel que vaya a pedir perdón de sus pecados al Papa, consejo que siguió Tannhäuser, uniéndose a unos peregrinos que iban a Roma. Como regresó Tannhäuser sin haber alcanzado el perdón de sus pecados que le negó el Pontífice, iba a arrojarse de nuevo en brazos de la seductora Venus; pero un amigo le detiene recordándole a Isabel sus antigua y fiel amante, la cual muere de dolor, a la vista de cuyo cuerpo inanimado cae también exánime Tannhäuser.

He aquí un argumento en el que aun cuando sea sacado de una tradición, la virtud es víctima del vicio y de la infidelidad.

La composición de esta ópera de Wagner es generalmente una música polifónica, que procede mucho más de la acústica que de la estética y de la lengua que hablaron Haydn, Mozart, Weber y Beethoven. En esta obra empezó su autor a romper con las tradiciones y pasadas costumbres artísticas de la música dramática. En ella empleó con frecuencia aquella melopea entre recitada y declamada sin marcado ritmo de ideas indecisas, sobrado prolongadas, casi interminables y que llegan a engendrar pesadez y cansancio a los oyentes con pocas excepciones de fragmentos de una composición más espontánea.

Apuntaré como excepciones un dúo de soprano y tenor (Venus y Tannhäuser) que encierra un motivo animado en uno de sus tiempos; un coro de peregrinos que tiene colorido místico; un concertante a siete voces, final del primer acto, de buen efecto dramático; una romanza de soprano (Isabel) en el segundo acto, melodía entre tranquila y amorosa. Hay algún cantable apacible en un dúo entre la misma Isabel y Tannhäuser; despunta un coro marcial de carácter festivo y un final armonioso y de buena estructura. En el acto tercero se distingue una plegaria de soprano, de sabor religioso y una romanza de barítono de un sentimiento delicado e íntimo, concluyendo con un coro de peregrinos de un cantable gratulatorio.

Pero justo es consignar que la instrumentación de *Tannhäuser*, sin ser de una sonoridad exagerada, encierra detalles delicados y armoniosos con conceptos oportunos, propios de las situaciones escénicas.

La nueva ópera ha sido desempeñada de un modo satisfactorio, individualmente y en el conjunto, sobre todo por la Bellinisoni y Adela Borghi (Isabel y Venus), el tenor De Negri (Tannhäuser), el barítono Lhérie (Volframo), y los bajos Visconti y Wulman, quienes fueron muy aplaudidos en algunas escenas y llamados al proscenio después de cada acto, junto con el maestro Goula, quien ha concertado y dirigido la ópera con una inteligencia y esmero dignos del mayor elogio. Se hicieron repetir la romanza del barítono del acto tercero y el coro marcial del segundo”⁶⁸.

⁶⁸ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, VII, 311, 17-II, 1887, p. 5.

El día del estreno de *Tannhäuser* una tempestad deja las calles de Barcelona intransitables, los tranvías dejan de circular y los aficionados tienen graves dificultades para llegar al teatro⁶⁹. La temporada de invierno concluye en el Liceo el martes de carnaval con 99 funciones, distribuidas de la siguiente forma: *Fausto* (6), *Forza del destino* (9), *Hugonotes* (6), *Guillermo Tell* (2), *Lucrecia* (11), *Aida* (9), *Crispino* (7), *Rigoletto* (5), *Der Freischütz* (16), *Traviata* (4), *Fra Diavolo* (5), *Amletto* (8), *Barbero* (3) y *Tannhäuser* (4) y 4 conciertos⁷⁰. En el resumen de la temporada realizado por *W* en carta fechada en Barcelona el 28 de febrero el articulista indica a Zozaya que las representaciones de *Tannhäuser* tienen un éxito “dudoso”⁷¹. El martes 26 de abril de 1887 se celebra la única representación de *Tannhäuser* realizada en la temporada de primavera⁷²; temporada que comienza con escaso público, como destaca *La España Musical* en una revista de teatros dedicada a la inauguración de la campaña del Liceo en la que leemos: “La empresa, entretanto, pagando los vidrios rotos⁷³ y a merced de que el día menos pensado tenga que cerrar el teatro, salvo el caso de que en vez de *Puritanos*, *Lohengrin* o *Tannhäuser*, se ponga el famoso sainete de D. Ramón de la Cruz, *Las castañeras picadas*”⁷⁴.

Temporada 1887/88

Madrid: *Lohengrin* dirigido por Mancinelli

A principios de septiembre la empresa del Teatro Real publica la lista de la compañía que actúa en la temporada 1887/88 y entre el 15 y el 22 de septiembre abre un abono para 120 funciones que los abonados a la temporada anterior solicitan de doce de la mañana a cuatro de la tarde en la contaduría del teatro. Entre los artistas contratados figuran Eva Tétrazzini, Giussepina Pasqua, Roberto Stagno, Giovanni Vaselli,

⁶⁹ Janés i Nadal, op. cit, p. 67.

⁷⁰ “Teatros”. *La España Musical*, II, 15, 21-III-1887, p. 237.

⁷¹ W.: “Correspondencia Nacional”. *La Correspondencia Musical*, VII, 313, 3-III-1887, p. 5.

⁷² Intervienen Visconti (Hermann), Petrovich (*Tannhäuser*), Blanchart (Wolfram von Eschenbach), Kupfer-Berger (Elisabeth y Venus), Carolina Mas (un pastor) bajo la dirección de Juan Goula. Janés i Nadal, op. cit, p. 286.

⁷³ La revista critica las indisposiciones de Mila Kupfer que no interviene en la inauguración de la temporada en *La Gioconda*, siendo sustituida por la Sra. Treves; Kupfer tampoco interviene en *La Africana*, ópera que se sustituye por *La Favorita*.

⁷⁴ “Teatros. Liceo de Barcelona”. *La España Musical*, II, 20, 28-IV-1887, p. 315.

Alessandro Silvestri y Antonio Ponsini –intérpretes principales de *Lohengrin* esa temporada– al tiempo que la empresa se propone –dice *El Imparcial*– “poner en escena las óperas nuevas de Bizet *Carmen*⁷⁵ y *Pescatori di perle* y *Il vascello fantasma* de Wagner”⁷⁶. La temporada se inaugura el 1 de octubre con *Los Hugonotes* de Meyerbeer⁷⁷ en una función en la que intervienen Marconi, Tetrizzini, Fabri, de Veré, Uetam, Blanchard y Silvestri; en la reseña publicada en *El Imparcial* sobre la representación se destaca que “*Los Hugonotes*, como conjunto, ha sido bueno, pero se ha puesto una vez más de relieve la necesidad de variar el repertorio de nuestro Teatro Real”⁷⁸.

A principios de enero de 1888, *El Imparcial* anuncia que –a pesar de ser lunes– el 9 hay función de *La Gioconda* de Ponchielli en el Teatro Real para equiparar a todos los turnos de abonados y adelantar así los ensayos de *Lohengrin*, cuya primera representación se prevé para la semana siguiente⁷⁹. El 11 de enero la empresa del teatro comunica a la prensa su decisión de que la primera representación de *Lohengrin* sea extraordinaria, a beneficio de Mancinelli y con la participación de Roberto Stagno, tenor que presta su colaboración sin retribución económica alguna⁸⁰. El 13 de enero se anuncia la primera representación de *Lohengrin* para el martes 17; los abonados pueden recoger sus localidades en la contaduría del teatro de doce a cuatro de la tarde y por la noche durante la función⁸¹. El lunes 16 de enero no hay función en el Teatro Real para realizar el ensayo general de *Lohengrin* con Tetrizzini (Elsa), Pasqua (Ortruda), Stagno (Lohengrin) y Vaselli (Telramondo) en las partes protagonistas⁸² y, el martes 17, Peña y

⁷⁵ *Carmen* de Bizet se estrena en Madrid el miércoles 2 de noviembre de 1887 en el teatro de la Zarzuela. Los derechos de representación provocan un conflicto de intereses entre los empresarios del Teatro Real (Conde de Michelena) y el teatro de la calle Jovellanos (Felipe Ducazcal) que se puede seguir detenidamente en *El Imparcial*: “Conflicto entre dos *Cármenes*” (28-X-1887), “Las dos *Cármenes*” (29-X-1887), “Sección de espectáculos” (30-X-1887), “Las dos *Cármenes*” (1-XI-1887) y “Sección de espectáculos. Teatro de la Zarzuela” (3-XI-1887). Véase también Giró, Manuel: “Extranjero. Correspondencia de París”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 5, 30-III-1888, p. 38.

⁷⁶ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 13-IX-1887.

⁷⁷ A lo largo de la temporada de 1887/88 se representan en el Teatro Real tres óperas de Meyerbeer: *Los Hugonotes*, *El Profeta* (30-X-1887) y *L'étoile du nord* (4-I-1888). A raíz de la primera representación de *El Profeta*, Román Otero –abogado del editor Andrés Vidal– solicita al gobernador civil de Madrid que deniegue la autorización para las representaciones en cumplimiento de lo prescrito en el reglamento de 3 de septiembre de 1880, ya que Michelena no cuenta con el permiso de Vidal, editor de la partitura en España. “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 1-XI-1887.

⁷⁸ “Sección de espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 2-X-1887.

⁷⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 8-I-1888; “Sección de espectáculos” y “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 9-I-1888.

⁸⁰ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-I-1888.

⁸¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 13-I-1888.

⁸² “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 14-I-1888.

Goñi escribe un artículo en *La Época* titulado “Apropósito⁸³ del *Lohengrin*”, escrito subtulado “ayer y hoy”; dice el crítico donostiarra:

“¡Y no aprenderemos nunca!

–Hoy, pues, que tanto abunda en Europa esta clase de vulgo (el vulgo ignorante), 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...

Esto escribía en Madrid, hace dieciséis años, un músico español de los más populares.

–¡Ah! ¡ah! ¡ah! aullaba **Scudo** en París. –¡Es cosa de desternillarse de risa! ¡Qué música! ¡Es de un loco o de un maniático! ¿No se ríen V.V.?

–Meloideas flotantes e indeterminadas, encadenamientos de acordes erizados de disonancias, sucesión de frases confusas, atropelladas, sin lógica ni puntuación.

Así juzga a Wagner G. Chouquet en su *Historia de la música dramática en Francia*.

Ambros escribía en 1874:

–Nadie ignora lo que fue para la ópera el periodo que precedió al año 1850. En pleno periodo de perturbación, de decaimiento, y de perdición, estalló Wagner como un huracán. ¿Qué traerá este huracán? Nadie sabe si purificará la atmósfera o empeorará el tiempo, como sucede con frecuencia; pero es lo cierto que si los principios de Wagner prevalecen y se reconocen y adoptan por la generalidad como leyes artísticas, podrá decirse desde luego: ¡*Finis musica!*

El fin de la música. ¿Y por qué no? –añade **Blaze de Bury**.

Y el digno vástago de Castil Blaze remacha el clavo de este modo:

–Dos corrientes dividen a la música del porvenir, existe la música de nuestros teatrillos, como existe la música de Bayreuth, y la más bufa de las dos *n'est peut être pas celle que l'on suppose*.

¡La música de *La Valkiria* y del *Parsifal* más bufa que la música de *La gran Duquesa* y de *Genoveva de Bravante!!!*

Hace pocos días se ha publicado en Turín un interesantísimo folleto del Sr. **Depanis**, titulado *Il Lohengrin di Ricardo Wagner. –Ricordi ed appunti*. Hay que leerlo para enterarse de los horrores que se cometieron contra la obra de Wagner, cuando se silbó en la Scala de Milán en marzo de 1873.

Como para muestra basta un botón, sepase que **Paolo Ferrari** ¡Paolo Ferrari! escribió que la música del *Lohengrin* atacaba al sentimiento público, que ni la entiende ni la siente, que no se trataba de Jenner inoculando la vacuna, sino de arte y que....

Pero aquí dejo la palabra al popular autor dramático italiano, y transcribo en el idioma original el juicio que le mereció la partitura de Wagner:

«La música, pigliata de se, gli aweniristi ammettono che non puo dilettere il sentimento artistico musicale. Ci resta la coreografía. Non credo che Wagner aspiri a piacer quasi esclusivamente come coreografo (!!!)».

Sin comentarios.

Si de Italia pasamos a Alemania, a la patria del maestro, nos encontramos con el apreciable **Otto Gumprecht**, que en 1866 escribía en la *National Zeitung*, quejándose de la lamentable situación de un crítico que tenía que someter su oído a las mayores violencias para escuchar durante tres horas la música del más

⁸³ Breve pieza teatral de circunstancias.

miserable de los compositores y juzgaba la del *Lohengrin* «monótona resonancia de las teorías nebulosas, y galimatías que atormentaba los sentidos y el ánimo».

Berlioz *¡tu quoque!* escribía a Mad. Massart el 14 de marzo de 1861, el día siguiente de la primera representación del *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 bufá, se ha reído de las simplezas de un oboe, ha comprendido al fin ¡ya era hora! que hay un estilo en música.

Y siete días después, el mismo Berlioz escribía a su hijo, una carta que terminaba así:

«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».

Félix **Clement**, el músico imponente que se refugió en la crítica para despotricar contra toda idea de progreso artístico, juzgo el maravilloso prelude del *Lohengrin*, como «reto audaz lanzado contra lo que se ha convenido en llamar, hasta ahora, música» y añadió que la ópera era larga, aburrida, confusa y embadurnada de armonía tan violenta, que más que armonía era aquello la negación de la armonía.

Doblemos la hoja.

—¡Piezas detestables! ¡Piezas admirables! Total: una obra asombrosa, prodigiosamente *viva*; una grandeza, un soplo olímpicos. ¡Genio, genio sin orden ni concito, pero genio!

¿Quién se expresa con tanta vehemencia? ¿Quién sintetiza en esa pincelada magistral el *Rienzi* de Wagner, presintiendo el autor de *Lohengrin*? Un gran artista, un gran músico: Georges Bizet, el autor de *Carmen*.

«La muerte le ha sorprendido antes que ningún presagio anunciase tan próximo fin. No ha tenido ni el decaimiento físico que envenena la existencia de la mayor parte de los ancianos, ni la conciencia más cruel aún de la disminución de las fuerzas intelectuales. No ha conocido la profunda pena del artista viejo, obligado a ceder su puesto a otros más jóvenes. Sin vacilar, se ha elevado de obra en obra; en el apogeo de su gloria con *Tristán*, *Los maestros cantores*, *El anillo del Nibelungo* y *Parsifal*, ha caído sólo y único por su genio y por la admiración general.

»La verdadera grandeza está siempre en el aislamiento, y sólo se reconoce la de Wagner cuando se trata de asignarle un lugar en la galería de los artistas modernos; el efecto es abrumador. Relega todo cuanto le rodea a una modesta penumbra o a la oscuridad; acapara toda la luz para ver el único hogar que la esparce. La ópera del siglo XIX, la ópera alemana, es el drama musical creado por Ricardo Wagner».

¿Quién habla así? Un antiwagnerista, **Paul Lindau**, el autor dramático más popular de Alemania, el traductor de Echegaray, el que persigue a Wagner vivo con crueles cuchufletas y entona ante el cadáver del maestro una de las oraciones fúnebres más hermosas que se han escrito.

Hace dos años, se estrena *La Valkiria* en Bruselas. La prensa de París acude a aquella solemnidad y califica la obra de *maravilla de las maravillas*. Lamoureux da en París, hace pocos meses, una representación del *Lohengrin* y la ópera de Wagner produce indescriptible entusiasmo.

Julien **Torchet**, un antiwagnerista iracundo, escribe lo siguiente:

«Siento en el alma tener que confesar que, desde hace *treinta años*, los compositores de todos los países han aprendido de Wagner, el arte de agrupar las

voces, y que el *Lohengrin*, principalmente, les ha suministrado modelos que se han apresurado a imitar. Los mayores enemigos de Wagner, son, quizá, los que más le han copiado».

Y habla del final del primer acto, y dice que en esa escena se manifiesta el genio varonil de Wagner en toda su omnipotencia. Y juzga *maravillosa* la partitura del *Lohengrin*.

Llueven de todas partes artículos, folletos y libros; Francia erige a la gloria de Wagner un monumento literario con el admirable *Richard Wagner*, de Adolphe **Jullien**; los críticos que vilipendiaban al maestro, entonan vergonzosas palinodias, la influencia de la llamada música del porvenir invade a todos los compositores, y sólo las naturalezas antiartísticas y algunos editores mercachifles, pretenden, en vano, ahogar el tardío canto hermoso, canto de apoteosis.

Gluck era un desollador de ídolos. Beethoven un bárbaro, Wagner un loco y un criminal.

¡Y no aprendemos nunca! Verdad es que si aprendiésemos el *numerus stultorum* no sería infinito.

¿A quién le tocará mañana?”⁸⁴.

La primera representación de *Lohengrin* se celebra fuera de abono el miércoles 18 de enero a las ocho y media de la tarde⁸⁵ en una función en la que Mancinelli dirige por primera vez una ópera de Wagner en el Teatro Real y en la que se repite el prelude a instancias de el público; dice *El Imparcial*:

“Poco a poco la música de Wagner va ganando terreno en nuestro público. No faltan quienes, por espíritu de escuela o por convicción, luchan todavía contra la corriente, pero Wagner es oído cada vez con mayor entusiasmo.

Del *Lohengrin* la orquesta del Real, dirigida por la magistral batuta de Mancinelli, ha hecho un estudio especialísimo, que anoche fue puesto en relieve ante un público distinguido.

Era la función, como es sabido, extraordinaria y para beneficio del Sr. Mancinelli, quien, al empuñar la batuta, fue saludado con atronadora salva de aplausos.

Siempre dirige bien, pero anoche el maestro –según la frase corriente– se excedió a sí mismo. Dirigió con la batuta, con ambos brazos, con la mirada, con la cabeza, con todo el cuerpo, y los de la orquesta le obedecieron como un solo hombre.

Al terminar la sinfonía, pieza maravillosa, de gran efecto, hubo una tempestad de aplausos. Repitióse la sinfonía, y se reprodujo la ovación, que no fue la única conquistada ayer por el autor de *Cleopatra*.

De candilejas adentro, el puesto de honor correspondió anoche a la señora Pasqua admirable –aunque no tanto como otras veces– en el papel de Ortruda.

Lohengrin es una de las óperas favoritas del señor Stagno. La canta como lo canta todo, como un maestro consumado. El caballero del Cisne tiene siempre en él un intérprete adecuado: desenvuelto, elegante, valeroso. Todo lo que hay de arte en ese papel halla en Stagno cabal representación. La voz no respondió siempre, anoche, a los deseos del artista que a veces se sentía fatigado.

⁸⁴ Antonio Peña y Goñi: “A propósito [sic] del *Lohengrin*”. *La Época*, 17-I-1888.

⁸⁵ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 18-I-1888.

Para él y la señora Pasqua no faltaron aplausos ni llamadas a escena en los puntos más culminantes de la obra y después de caer el telón.

No alcanzó tantos honores la señora Tétrazzini. El público no ha podido olvidar a la señora Kupfer, la Elsa más auténtica, por decirlo así, que en las tablas del regio coliseo hemos visto. Y es que, sin duda alguna, la música wagneriana no está hecha para gargantas meridionales.

El señor Vaselli no estuvo a la altura de sus compañeros.

Muy bien la masa coral, particularmente en el primer acto.

En general, la representación ha sido del agrado del público. Hay, sin embargo, que tener mucha paciencia para seguir con atención los dúos extraordinariamente largos del acto segundo y para sobrellevar la inmovilidad de los cuadros escénicos que constituyen la obra.

A más de las ovaciones, que no fueron pocas, el maestro Mancinelli tuvo anoche multitud de valiosos regalos con que la empresa, sus compañeros y sus amigos y admiradores quisieron premiar su raro talento directivo.

El *Lohengrin* ha sido presentado en escena con trajes verdaderamente lujosos.

Sobre todo, el cuadro escénico que a la vista del espectador ofrece al subir por primera vez el telón es magnífico⁸⁶.

La segunda representación de *Lohengrin* esa temporada se celebra el viernes 20 de enero a las ocho y media de la tarde (función 80 de abono, turno 2º par)⁸⁷, segunda audición que –dice *El Imparcial*– “fue anoche un nuevo triunfo para la música wagneriana, para Mancinelli, los profesores de la orquesta y para los cantantes. –Al terminarse el prelude sinfónico, una tempestad de aplausos premió la perfección con que fue interpretado, teniendo que repetirse en medio de una ruidosa ovación. –La señora Tétrazzini fue muy aplaudida en el *racconto* del primer acto. –La Pasqua admirable. –Stagno estuvo superior en toda la obra. Es difícil hacer con más arte la creación fantástica de Lohengrin. Él ha hecho una creación verdadera, y anoche, despojado del orgasmo que todo artista siente en una primera audición, supo arrancar aplausos en toda la obra⁸⁸.

La tercera audición de *Lohengrin* se celebra el domingo 22 de enero⁸⁹, la cuarta el martes 24 (a las ocho, función 83 de abono, turno 2º impar)⁹⁰ y la quinta –que se anuncia como última de la temporada⁹¹– el jueves 26 de enero (a las ocho, función 85 de abono, turno 1º impar)⁹². No obstante, el miércoles 15 de febrero⁹³ se realiza una sexta

⁸⁶ “Sección de espectáculos. Teatro Real. Primera representación de *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 19-I-1888.

⁸⁷ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 20-I-1888.

⁸⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 21-I-1888.

⁸⁹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 22-I-1888.

⁹⁰ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 24-I-1888.

⁹¹ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 25-I-1888; “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 26-I-1888.

⁹² “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 26-I-1888.

⁹³ Un día antes, el 14 de febrero, se celebra en el Teatro Real el baile de disfraces infantil de martes de Carnaval en el que el niño Luis Pastorfido y la niña Sira Sanabria visten de *Lohengrin*, lo que en nuestra

representación en honor de Wagner patrocinada por la embajada y la colonia alemana en Madrid⁹⁴ y para la que el cónsul de Alemania compra un número grande de butacas y asientos de palco⁹⁵. En la función, que comienza a las ocho (función 100 de abono, turno 2º par)⁹⁶ la colonia germana ocupa gran número de localidades⁹⁷ y se repiten los preludios de los actos primero y tercero; al terminar el segundo acto, Roberto Stagno se siente indispuerto y por esta razón no puede interpretar el dúo del acto tercero según recoge la reseña publicada en *El Imparcial*:

“Al terminar la representación del segundo acto de *Lohengrin*, en el Real, anoche, el Sr. Stagno se sintió ligeramente indispuerto a consecuencia de un golpe de sangre en la garganta, y con este motivo no pudo tomar parte en el dúo del acto tercero.

Aunque este corte fue previamente anunciado, una parte del público lo recibió con cierto disgusto, no explicable cuando se trata de un artista de los méritos del Sr. Stagno. Éste cantó bien el último acto, aunque con voz algo velada. –En los dos primeros actos ganó muchos aplausos, de que participaron las señoras Pasqua y Tetrzzini. La orquesta interpretó tan bien como otras veces la grandiosa obra de Wagner, y se vio precisada a repetir la sinfonía y el prelude del acto tercero.

Una comisión de la colonia alemana en Madrid felicitó a las señoras Pasqua y Tetrzzini y a los Sres. Stagno, Vaselli, Silvestri y Mancinelli, por el *amore* con que habían interpretado el *Lohengrin*”⁹⁸.

Barcelona: *Lohengrin*.

El 10 de diciembre de 1887 tiene lugar la primera representación de *Lohengrin* en la temporada 1887/88 del Liceo de Barcelona; *Lohengrin* se representa 12 veces (dos incompletas) con la participación de las señoras Kupfer Berger, Borelli y los señores Vidal, Francesco Marconi, Francisco Viñas, Devries y Boldú, bajo la dirección de Juan Goula⁹⁹. En la temporada de primavera la ópera de Wagner se interpreta en cuatro ocasiones –la primera el 7 de abril– con la participación de las señoras Borelli y Vidal y los señores Vidal, Viñas, Devries, Pini-Corsi y Boldú bajo la dirección de Goula. En el

opinión es un indicador más de la enorme popularidad del tema de la ópera de Wagner en Madrid en 1888. “En el Teatro Real”. *El Imparcial*, 15-II-1888.

⁹⁴ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 11-II-1888.

⁹⁵ “En el Real”. *El Imparcial*, 14-II-1888.

⁹⁶ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 15-II-1888.

⁹⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 15-II-1888.

⁹⁸ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 16-II-1888.

⁹⁹ Janés i Nadal, op. cit, p. 293.

trascuro de la Exposición Universal de 1888 Juan Goula dirige cinco representaciones de *Lohengrin*, la primera el 6 de mayo con Borelli, Casanova de Cepeda (4 representaciones), Steinbach (1 r.), Vidal, Viñas, Lucignani, Laban y Boldú en los papeles principales¹⁰⁰.

Temporada 1888/89.

Madrid: *Lohengrin*.

A principios de septiembre de 1888 la empresa del Teatro Real publica la lista de la compañía que actúa en la temporada 1888/89 y abre un abono para 108 funciones desde el 29 de septiembre hasta el 8 de octubre para los abonados en la temporada anterior; desde el 9 en adelante, la empresa dispone del resto de localidades que resultan sin abonar. Michelena anuncia el estreno absoluto de la ópera española *Los amantes de Teruel* de Bretón y el estreno en Madrid de *I pescatore di perle* de Bizet y *Lakmé* de Léo Delibes, figurando entre las de repertorio *Lohengrin* de Wagner¹⁰¹, que no se llega a representar. La temporada se inaugura el 10 de noviembre con *La Gioconda* de Amilcare Poncielli a la que sigue *Lakmé* de Léo Delibes (13 de noviembre), ópera sobre la que *Beckmesser* escribe un artículo en *El Imparcial* que concluye censurando la elección del repertorio elegido por la empresa del teatro: “Aquí –dice– termina la ópera y aquí hago punto, extrañándome cómo la dirección artística del Teatro Real, ya que no quiere dar obras de Wagner y se ha decidido por el repertorio francés, no ha pensado que existen Gounod, Saint-Saëns y Massenet, y que en Madrid no conocemos a *Juana de Arco*, *Enrique VIII* y *El Cid*”¹⁰².

El segundo estreno de la temporada tiene lugar el 12 de febrero de 1889 con la primera representación de *Los Amantes de Teruel*¹⁰³, ópera¹⁰⁴ de Bretón¹⁰⁵ que se

¹⁰⁰ Janés i Nadal, op. cit, p. 294.

¹⁰¹ “Sección de espectáculos. Teatro Real”. *El Imparcial*, 21-IX-1888.

¹⁰² *Beckmesser*: “Algo más sobre Lakmé”. *El Imparcial*, 12-XI-1888.

¹⁰³ El estreno de la ópera de Bretón es ampliamente comentado en la prensa española. Destacamos el artículo de Luis Arnedo “Los Amantes de Teruel” (*La España Artística*, II, 34, 15-II-1889, p. 1-2) y el artículo anónimo “Triunfo extraordinario” (*La Monarquía*, 6-III-1889; en “Boletín Musical de la Quincena”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 29, 24-III-1889, p. 46). Véase además SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: *La obra lírica de Tomás Bretón*. Tesis Doctoral dirigida por el Pr. Ramón Sobrino. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 1999 (inédita).

¹⁰⁴ TOMÁS BRETÓN (Bonastre, F. ed. crit.): *Los amantes de Teruel*. Madrid: ICCMU-SGAE (Colección Música Hispana, Lírica, nº 24), 1998.

¹⁰⁵ Datos biográficos y retrato en “El Maestro D. Tomás Bretón, autor de la aplaudida ópera *Los amantes de Teruel*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 6, 15-II-1889, pp. 91 y 101.

representa en siete ocasiones durante la temporada, concretamente los días 15, 17¹⁰⁶, 19¹⁰⁷, 24, 26 y 28 de febrero¹⁰⁸. El mismo Bretón realiza el libreto de la ópera y sobre este aspecto escribe el conde de Morphy en la revista musical realizada para *El Imparcial*:

“Conviene ante todo hacer un poco de historia para descargar, como dije antes, al maestro salmantino de responsabilidades que no puede ni debe aceptar. No necesito encarecer la dificultad de encontrar un buen libro, ni insistir en que si es difícil empresa para compositores ilustres, cuánto más no ha de serlo para un pobre pensionado que vive en el extranjero, que no puede obtenerlo gratis, ni disponer de los medios para pagarlo, y a quien sólo le queda el recurso de escribir a los amigos que dejó en la patria rogándoles que encuentren el ave fénix del compositor, el poeta que le mande un buen libro de ópera y gratis. Este fue el caso de Bretón cuando debía presentar a la Academia su ópera como trabajo obligatorio y cumpliendo los reglamentos y leyes establecidos. El tiempo pasaba, el poema no venía y el pobre compositor, obligado por las circunstancias, trazó su *scenario* tratando de acomodar la obra de Hartzenguch a las exigencias del drama lírico tal como él lo comprendía, y a las de la ejecución musical; pero para hacer música vocal hacen falta palabras, y Bretón no tuvo más remedio que dejarse llevar de su instinto y componer al mismo tiempo letra y música, y digo al mismo tiempo, porque al escribir la letra debió sentir la música que exigía, resultando de este modo un conjunto que si puede ofrecer motivo de censura en su parte literaria traducido el libreto al italiano y viniendo a quedar poco más o menos en las mismas condiciones de esta clase de trabajos, presenta en cambio cualidades de unidad, espontánea expresión y vigor dramática que caracterizan algunos de los más importantes trozos de la ópera.

No es justo, pues, suponer que Bretón ha tenido la pretensión de hacer el papel del Wagner español, presentando su trabajo literario al lado del musical. Los hechos le han obligado a ello, y en cuanto al ilustre compositor alemán, yo debo aprovechar esta ocasión para decir que si sus escritos filosóficos-estéticos gozan de gran reputación entre los doctos alemanes, en cambio son muy pocos los que toman en serio sus poemas de ópera, que se juzgan, y a mi juicio con razón, como pueriles y sin las condiciones que exige la representación escénica con música o sin ella.

El primer intento de la dramática mitológica fue iniciado en Alemania por Keopatoock, y con tan poco éxito, que ya Hegel en su *Estética* la ridiculizó, y puede decirse que la enterró relegándola al olvido.

No se comprende que un artista del valor y de la inteligencia de Wagner haya querido recitar este cadáver, como no sea en la falsa creencia de que el patriotismo germánico había de tener más fuerza que las leyes que rigen la estética del teatro, basadas en la razón y en la experiencia. En cuanto a la parte literaria del texto, si hubiera de citar las extravagancias y hasta las frases obscenas de los *Nibelungen*,

¹⁰⁶ Reseña en “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27, 24-II-1889, p. 32.

¹⁰⁷ A beneficio de Bretón. Reseña y grabados en “Teatro Real de Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 8, 28-II-1889, p. 123-24.

¹⁰⁸ L. G[racia]: “Correspondencias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 28, 12-III-1889, p. 40.

fácilmente probaría que en España nadie puede llegar a tener autoridad bastante para atreverse a tanto”¹⁰⁹.

La crítica musical de Madrid destaca la influencia de Wagner en la partitura de Bretón y, en este sentido, dice Esperanza y Sola¹¹⁰ en la revista que escribe para la *Ilustración Española y Americana*:

“Al exponer no ha muchos días, tratando de las sesiones de la *Sociedad de Cuartetos*, mi opinión sincera y desapasionada sobre un trío del Sr. Bretón, al cual tributé el aplauso que merecía, después de reconocer las bellezas que en dicha obra se destacaban, algunas de no común mérito, hice notar que dicho trabajo era, a mi entender, reflejo fiel del agitado espíritu que informa a la moderna generación música, así como el que alguna de las hermosas frases que en él se oían, hubiera brillado más a ser la obra menos rica de armonía, no haber querido su autor dar un excesivo interés a todo y cada uno de los instrumentos a los cuales había confiado la interpretación de su ideas.

Pues bien. La música de *Gli Amanti di Teruel*, revelando en cuadro más grande y de más bulto las innegables cualidades que a su autor adornan, así como los escollos en que a veces tropieza y debiera evitar para adquirir una fama sólida y estable, me ha hecho ver, y, perdóneseme la inmodestia, que no había estado desacertado en el juicio que acabo de apuntar. Con efecto: la ópera de que hablo, trabajo serio e importante, en que el talento y la labor asidua se muestran de modo más ostensible y con más intensidad que la inspiración; impregnado de sentimiento dramático, y en el que se registran páginas de un mérito real y positivo, dignas y merecedoras del entusiasta aplauso con que han sido acogidas, refleja, a mi entender, aún más a lo vivo, ese espíritu de agitación a que en el citado artículo me refería, que acosa a muchos modernos compositores, sobre todo de la vecina tierra, y que, extremado, puede conducirles a un barroquismo musical, harto parecido a aquél en que cayeron los pintores imitadores de Miguel Angel, cuyas obras, objeto de la admiración del mundo, como lo son ya algunas de las de Wagner, hicieron ver en no lejano plazo que al par que dignas de profunda contemplación y estudio, eran difíciles y peligrosas de copiarse en un todo, a no tener el genio y el saber de aquel coloso del Arte.

Y ese espíritu inquieto se revela en las obras de los dichos maestros, por la exuberancia de armonías y contrapuntos, por los giros extraños de las frases y lo entrecortado de éstas, y por los frecuentes cambios de tonalidad y de ritmo, extremos a que les conduce, ya el temor de aparecer vulgares, ya el afán de novedad y el consiguiente deseo de ser originales en todo momento; siendo signo característico también de las escuelas a que me refiero el prurito de encomendar, con notoria preferencia, a la orquesta la expresión del discurso musical, y no con aquella sobriedad y concisión que sólo da una larga práctica, sino con un lujo de instrumentación más nocivo que provechoso al tono y colorido general de la obra y al realce que el compositor habría querido dar a ciertas situaciones y momentos

¹⁰⁹ Morphy, G.: “*Los amantes de Teruel*”. *Los lunes de El Imparcial*, 3-III-1889.

¹¹⁰ Esperanza y Sola, crítico de *La Ilustración Española y Americana* desde 1879, es elegido individuo de número de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sección de Música, a principios de 1889. Con tal motivo la revista publica su retrato y unos breves datos biográficos en los que destaca su pertenencia al Consejo de Estado como jefe mayor de la sección de lo Contencioso y la condecoración que se le concede el 22 de julio de 1886 (Gran Cruz de Isabel la Católica). *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 5, 8-II-1889, pp. 75 y 84.

culminantes del drama. En una palabra, la ausencia, más o menos completa, de aquella claridad, sencillez y unidad simbólica del trabajo, que, al decir de un profundo pensador, son los elementos que constituyen la verdadera belleza de una composición.

Afiliado por convencimiento o por instinto el maestro Bretón a esta escuela, por más que en algunos momentos muestre inclinación al género puramente italiano, dicho se está que la partitura de *Gli Amanti di Teruel* no ha de estar exenta de los pecados dichos (que hasta pueden ser mirados como virtudes por los que ven en ellos el derrotero seguro para el progreso del arte), y de los cuales se muestra sobre todo más reincidente en el primero (el más débil, sin duda alguna, de su largo y laborioso trabajo), y en el segundo acto, sin excluir ciertamente el calenturiento preludio que obedece a la escena en que aparece Marsilla en medio de un monte y atado a un árbol por sugestión y venganza de la desairada Sultana de Valencia”¹¹¹.

Guillermo de Morphy destaca también la influencia de Wagner en el segundo acto de *Los amantes de Teruel*:

“Empieza el segundo cuadro de este acto por un preludio instrumental, en el que muchas personas han visto una imitación de Wagner y que tiene por objeto expresar la desesperación de Marsilla, a quien vamos a ver atado a un árbol y oyendo el toque de la campana que anuncia la pérdida de todas sus esperanzas. Por esto el autor nos lo hacer oír antes de levantarse el telón de cuadro y nos recuerda la plegaria del prólogo como punto de partida del plazo que espira en aquel momento.

No es la imitación de Wagner lo que yo creo que hay que criticar en este preludio; más bien me parece que el autor ha mirado el asunto desde un punto de vista equivocado. Siendo muy hermoso el preludio, la sonoridad de los instrumentos de metal, las disonancias y todo el carácter general de él mejor parecen expresar una tempestad, un combate o una lucha material que no la tempestad moral del alma de Marsilla y parece que se echa de menos uno de esos temas agitados, dramáticos, poderosos que el Sr. Bretón ha encontrado en otros pasajes de la ópera”¹¹².

La temporada en el Teatro Real se cierra con el tercer estreno de la temporada, *Les pêcheurs de perles*, ópera estrenada el 30 de septiembre de 1863 en el teatro Lírico de París, letra de Cormón y Carré y música de Georges Bizet. La empresa de Michelena estrena en Madrid *Les pêcheurs de perles* el 6 de abril de 1889 y la partitura de Bizet se pone en escena en cuatro ocasiones, concretamente los días 6, 7, 9 y 11 de abril. En la ópera de Bizet –dice Esperanza y Sola– “se siente el ferviente culto que aquel rendía a sus maestros predilectos, Gounod, en primer término, Schubert, Feliciano David, y tal vez al mismo Wagner, sobre una de cuyas obras, por cierto, existe un curiosísimo y

¹¹¹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 9, 5-III-1889, p. 144. También en “Los Amantes de Teruel (ópera de Bretón)”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 2. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 457-9.

¹¹² Morphy, G.: “*Los amantes de Teruel*”. *Los lunes de El Imparcial*, 11-III-1889.

desapasionado juicio crítico que aquél hizo a vuela pluma momentos después de oírla por vez primera”¹¹³. Uno de los números más apreciados por el crítico de *La Ilustración Española y Americana* es el dúo entre Zurga y Nadir que sigue al Preludio y primer coro de *Les pêcheurs de perles*, número que contiene una melodía que –dice Esperanza– “viene a ser como el *leitmotiv* de la ópera (razón por la cual aparece diferentes veces en ella)”¹¹⁴.

Barcelona: *Lohengrin*.

El 22 de noviembre de 1888 Goula dirige la primera de las dos representaciones de *Lohengrin* realizadas en el Teatro del Liceo con la participación de Bellincioni, Seteinbach, Gayarre, Lorrain, Laban y Boldú. El 24 de enero Goula dirige la primera de las cuatro representaciones de *Lohengrin* con Bellinicioni, Flotow, Signoretti, Visconti, Aragó y Riera en los papeles protagonistas y, el 24 de abril, la única interpretación de la partitura de Wagner en la temporada de primavera, esta vez con la participación de Borelli, Guidotti, Viñas, Bachs, Laban y Riera¹¹⁵.

Valencia: estreno de *Lohengrin*.

En octubre de 1888 se pone en escena en el teatro Principal de Valencia el espectáculo mímicoailable *Excelsior*, que obtiene 30 representaciones. Después de éstas y desde el 24 de diciembre, empieza a funcionar en el citado teatro una compañía de ópera italiana¹¹⁶ que anuncia el estreno de dos óperas desconocidas en la ciudad del Turia: *Gioconda* de Ponchielli y *Lohengrin* de Wagner. La compañía comienza la temporada con la representación de *Aida* de Verdi y *Mefistófeles* de Boito con la participación en esta última ópera de Elena Theodorini, soprano que proporciona a la empresa tres llenos completos del teatro, a pesar de pagarse por butaca 16 pesetas. Junto a Theodorini, la empresa anuncia la participación de Francisco Viñas para el estreno de

¹¹³ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 15, 22-IV-1889, p. 239.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 242.

¹¹⁵ Janés i Nadal, op. cit, p. 294.

¹¹⁶ Maestros directores y concertadores, Spetrino y Valls; Primeras sopranos, Stefanini y Paoli; Soprano ligera, Ochiolina; Mezzo sopranos, Tubatorich y Soriano; Tenores, Gambardella y Genari; Barítonos, Medini y Bachs; Bajos, Silvestri, Domínguez; comprimarias, Sras. Pelayo, Stecchi y señores López Juliá y Serra; Maestro de coros, señor Espulgues.

*Lohengrin*¹¹⁷, cuyos ensayos –dice el corresponsal de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en carta fechada en diciembre de 1888– “continúan con bastante actividad, pero dudo que esta obra obtenga buena interpretación como no se aumenten el personal de la orquesta y coros”¹¹⁸. *Lohengrin* se estrena en el teatro Principal de Valencia el 5 de enero de 1889, cantado por Viñas (*Lohengrin*), Paoli (*Elsa*), Lubatovik (*Ortruda*), Medini (*Telramondo*), Silvestri (*Rey*) y Vanrell (*Heraldo*). Reproducimos la reseña realizada por el corresponsal en Valencia de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*:

“Según indicaba en mi última carta, el día 5 estrenóse en el teatro Principal la obra del maestro Wagner; *Lohengrin*. Como la música de este audaz reformador del drama lírico ha sido tan combatida en el mundo del arte, el público de esta capital, que en su mayor parte nada conocía de Wagner, dejó de asistir la noche del estreno, notándose la falta de muchas familias que tienen por costumbre concurrir a este elegante coliseo. Pero que, cuando a una voluntad de hierro se unen muchas voluntades es fácil conseguir el resultado que se desea y la de los maestros Valls y Spetrino ha sido en el caso presente la que se ha atraído la de los demás; la obra ha conseguido un éxito colosal, inmenso, contándose las representaciones por llenos y las ovaciones entusiastas y ruidosas como en años no habíamos presenciado.

El conjunto resulta muy igual, a lo que contribuyen poderosamente los coros y orquesta, sobresaliendo en el detalle la gallarda figura de *Lohengrin*, confiada al novel artista catalán Viñas, que raya a grande altura.

Las ovaciones prodigada al citado arista rayan en delirio cada vez que se repite la obra, haciéndole comparecer en el proscenio repetidas veces entre una tempestad de aplausos y bravos, repitiéndose casi siempre en el acto tercero los siete compases que dice después del dúo con *Elsa*.

¡Lá apprenderá la sventurata
il rango, e el nome mio qual'e!

Las Srtas. Paoli (*Elsa*), Lubatovik (*Ortruda*), y los Sres. Medini (*Telramondo*), Silvestri (*Rey*), y el joven mallorquín Sr. Vanrell, que dice admirablemente la parte de *Heraldo*, contribuyen todos al buen ajuste de esta obra”¹¹⁹.

El jueves 31 de enero se celebra en el Conservatorio de Valencia un concierto clásico en el que se interpretan partituras de Beethoven y Mendelssohn y al que es invitado Francisco Viñas, que canta *Oh paradisso!* de *L'Africana* y el *racconto* y última escena de *Lohengrin*. La velada –dice el corresponsal de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “resultó brillantísima, tanto por la concurrencia, como por la esmerada

¹¹⁷ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 18, 15-X-1888, p. 144; “Madrid y Provincias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 23, 30-XII-1888, p. 184.

¹¹⁸ “Madrid y Provincias”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 23, 30-XII-1888, p. 184.

¹¹⁹ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 25, 27-I-1889, p. 16.

interpretación que alcanzaron todas las difíciles composiciones que figuraban en el programa, dirigidas por el señor Giner”¹²⁰. Entre los asistentes al concierto se reparte un discurso dedicado a Francisco Viñas en *Lohengrin* escrito por el crítico musical Benito Busó¹²¹.

Lohengrin obtiene un total de 12 representaciones a lo largo de la temporada en el teatro Principal de Valencia, después de las cuales se canta *Carmen* de Bizet con el tenor De Marchi (José) y la mezzo Rolluti (Carmen) en los papeles protagonistas; las representaciones no tienen éxito debido a que las demás partes, el coro y la orquesta desconocen la ópera, resultando una interpretación desencajada en conjunto y descuidada en los detalles. La empresa –dice el corresponsal de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– “llevará su merecido por haber precipitado la primera audición y con seguridad no contará las representaciones por otros tantos llenos como ocurrió en *Lohengrin*. Verdad es también que después de la hermosa leyenda germana con su idealismo y poseía en cuyo argumento se retrata fielmente el estilo caballeresco de aquella época romántica y ceremoniosa y en donde la figura de *Lohengrin* se destaca gigante en medio de un ambiente purísimo de gloria, contorneado por los colores más brillantes del prisma, ver el escenario lleno de chulos y manolas para retratarnos grotescamente a los españoles, es cosa que no puede pasar, aun cuando vaya todo entretejido con la afiligranada música del maestro francés. El público manifestó varias veces su desagrado sobreponiéndose al *distinguido* cuerpo de *alabarderos* que jamás ha sido tan numeroso y compacto en este teatro como en la presente temporada, ni tampoco tan desgraciado porque empieza por desconocer las obras y siempre llega tarde”¹²².

Temporada 1889/90

Proyecto de estreno de la *Tetralogía* de Wagner en Barcelona y Madrid.

¹²⁰ “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27, 24-II-1889, p. 32.

¹²¹ Benito Busó Tapia (Valencia, 14-I-1840; Madrid, 1913) crítico musical que funda en 1859 la Sociedad Coral *La Lira* y en 1879 el semanario de ciencias y artes *El Cosmopolita*, donde escribe muchos artículos con el pseudónimo de Wagner. Además colabora con revistas de tendencia wagneriana como *La España Musical*, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, *Crónica de la Música*, etc. Creemos que Benito Busó puede ser Bebé y W. en *La Correspondencia Musical*. Véase Climent, J.: “Busó Tapia, Benito”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 2. Madrid: SGAE, 1999, p. 807.

¹²² “Varia”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27, 24-II-1889, p. 32.

El 1 de junio de 1889 la prensa comunica que Cosima Wagner otorga poder legal a favor de Florencio Fiscowich para que defienda sus intereses en España y Portugal, conceda o deniegue permiso para la representación de las partituras de Wagner¹²³ y perciba en su nombre los derechos de autor correspondientes¹²⁴. A principios de julio, un periódico de Barcelona informa sobre las negociaciones iniciadas por Alberto Bernis y Angelo Neumann para estrenar en la ciudad condal la *Tetralogía* de Wagner, proyecto que prevé una única audición para mediados de invierno, encargándose de dirigir los ensayos durante dos meses el director wagneriano Carlos Muck. Neumann –dice *La España Artística*– “tiene vivos deseos de hacerla cantar en Barcelona, llevando al efecto él mismo las decoraciones y demás accesorios”¹²⁵. “Mucho nos alegraríamos –dice la *Ilustración Musical Hispano-Americana*– de que esta noticia se confirmase, y con nosotros todos los aficionados al grande arte lírico dramático”¹²⁶. El 8 de agosto la prensa musical¹²⁷ insiste en que continúan las negociaciones entre Neumann y Bernis para presentar en el Liceo la *Tetralogía*, aunque el 15 de agosto *La España Artística* publica un suelto en el que leemos: “Algunos periódicos al dar cuenta de que durante el próximo invierno quizá oigamos en Madrid varias obras de Wagner, dicen que el Sr. Neumann, propietario de *Los Niebelungen* y de otras, lo gestiona activamente. –En esto hay un error. El Sr. Neumann no es propietario de ninguna obra de esas: es ni más ni menos que un empresario que habrá construido por su cuenta el decorado para representarlas, y que en lo relativo al pago de derechos y demás detalles inherentes a su empresa, tendrá que ponerse previamente de acuerdo con D. Florencio Fiscowich a quien la señora Cosima Wagner, viuda del insigne compositor, ha confiado legalmente sus poderes para que la represente en España y Portugal. –Por lo demás, el proyecto existe; y tanto Madrid como Barcelona se aprestan a dar a conocer las obras más famosas del autor de *Lohengrin*”¹²⁸. El 22 de septiembre la revista que dirige Felipe

¹²³ En el catálogo de la Galería “El Teatro”, propiedad de Florencio Fiscowich, figuran el libreto y la música de *Rienzi*, *Der Fliegende holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Parsifal*. *La España Artística*, III, nos. 85 (8-III-1890, p. 4), 96 (1-VI-1890, p. 4), y 101 (8-VII-1890, p. 4). Más tarde figuran, además de las citadas, *Götterdämmerung*, *I Cantori di Norimberga*, *La cena degli Apostoli*, *La Valkira*, *L’oro del Reno*, *Tristano e Isotta* y *Tristan und Isolde*. *La España Artística*, III, 122, 15-XII-1890, p. 4.

¹²⁴ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, II, 48, 1-VI-1889, p. 2.

¹²⁵ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, II, 53, 8-VII-1889, p. 3.

¹²⁶ “Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 37, 26-VII-1889, p. 116.

¹²⁷ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, II, 57, 8-VIII-1889, p. 2; “Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 8-VIII-1889, p. 120.

¹²⁸ *La España Artística*, II, 58, 15-VIII-1889, p. 3.

Pedrell publica un artículo para apoyar el proyecto y la empresa de Angelo Neumann, artículo que reproducimos:

“Tenemos entendido que en la próxima temporada teatral, celebrará Barcelona un acontecimiento artístico de la mayor importancia.

Angelo Neumann, el célebre apóstol de Ricardo Wagner, piensa recorrer España con su *Ricardo Wagner teatro*, dando a conocer en nuestra ciudad la grandiosa obra principal del sublime maestro, *El Anillo de los Nibelungos*.

El nombre de Ricardo Wagner no es desconocido de nadie en el mundo artístico. Alemania le llama, con razón, el reformador del poema musical y a su importancia no puede sustraerse nadie, pues ha trazado con admirable solidez los derroteros que recorren los compositores modernos, y cuya influencia ya se deja ver en las últimas obras del mismo Verdi y de los maestros franceses.

Enlazando a Gluck con Mozart, Beethoven y Weber, Wagner se esforzó, consiguiéndolo, en destruir los antiguos moldes de la ópera. El *aria*, los *dúos*, los *concertantes*, etc., etc., son reemplazados por una forma más natural de expresión, empleando la orquesta, como el coro, en un conjunto de armonías, que con el *cantabile* forman lo que es y debe llamarse el verdadero poema musical.

Oyendo *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, y el *Buque fantasma*, se pueden apreciar los principios en que funda sus ideas reformistas, y en los *Meistersinger*, en la grandiosa *Tetralogía* de los *Nibelungos* y *Parsifal* se le puede admirar a la altura de su inmenso genio artístico.

Siendo ya el compositor más célebre de Alemania, luchó en su país con las dificultades mayores para la representación de los *Nibelungos*, pues ninguna empresa quería arriesgar sus capitales en obra tan colosal, no por la duda del éxito, sino por lo grandioso de la obra.

Con grande intuición artística el espléndido rey Luis de Baviera acogió empresa de tan alto vuelo; y con los modestos medios que para esto contaba Wagner y la cooperación de varias asociaciones que se formaron en Alemania, pudo Wagner construir un teatro en Bayreuth, pequeña ciudad de Baviera, invitó para cooperar en su obra a los más aventajados artistas de Alemania, y presentó los *Nibelungos* con la entereza que es peculiar al genio, al juicio de sus sistemáticos detractores.

El éxito coronó sus esfuerzos, el resultado artístico fue inmenso; la reforma era ya ley.

Raudales de armonía, inagotable fuente de inspiración, todo esto y más encontraron los miles de entusiastas y admiradores que de Alemania, Francia, Inglaterra, Italia, Rusia y de las Américas han ido todos los veranos a Bayreuth, donde se han ido representando periódicamente los *Nibelungos*. Con entusiasmo y delirio se oían en vida de Wagner; con religiosa veneración y profundo deleite, ahora, después de su muerte.

El primero que ha creído y tenido verdadera fe en el éxito de las obras de Wagner ha sido Angelo Neumann, que, a pesar de la calificación de *imposible* con que otros directores de teatros vaticinaban su arriesgada empresa, hizo proposiciones a Wagner para representar los *Nibelungos* por todo el mundo. Angelo Neumann compró todas las decoraciones, trajes y *atrezzo*, armas y maquinaria de Bayreuth, dando audiciones de tan admirable obra, contando para ello con una compañía de artistas distinguidos y aventajados.

Ha recorrido casi todas las ciudades de Alemania, dando representaciones de los *Nibelungos* en Berlín, Leipzig, Dresden, Hannover, Stuttgart, Breslau, etc. Ahora verán con bochorno los teatros oficiales, que han creído imposible, a pesar de sus recursos y subvenciones, la representación de obra tan eminente, como no hay nada

imposible a la iniciativa humana, cuando se cuenta con el entusiasmo, actividad y energías que concurren en Angelo Neumann. Después de Alemania, en artística y loable peregrinación visitó la Holanda (Amsterdam, Utrech, Rotterdam, Haag Leyden); Bélgica (Bruselas y Anvers), pasó a Alemania del Sud y a Suiza, desde cuyo punto se trasladó a Italia, país donde tuvo que sostener ardua lucha, quizá demasiado celosa Italia de su gloriosa tradición, aunque, como no podía menos de suceder, ha sido influida poderosa y profundamente por la obra del grande innovador.

Recorrió Venecia, Bologna, Florencia, Roma, Turín, Milán y en todas partes el éxito fue colosal, superados sus esfuerzos y realizadas sus esperanzas. De igual éxito gozó en Trieste, Pest, Grats. Después de un paréntesis a su larga excursión, durante el cual Angelo Neumann dirigió los teatros de Leipzig y Bremen y el Real teatro alemán de Praga, el activo, tenaz e incansable director, presentóse en Rusia con una compañía artística renovada.

En San Petersburgo los *Nibelungos* fueron representados cuatro veces; en Moscou, por falta de tiempo –pues la cuaresma rusa había principiado– sólo pudo representarse una sola vez con el éxito más lisonjero; concurriendo a dicha representación con la corte, la nobleza, la diplomacia y los más distinguidos hombres públicos y cuanto encierra de notable la antigua capital de Rusia. Para tan grandioso espectáculo contó Angelo Neumann con el Teatro Imperial y con la cooperación de su brillante orquesta.

Los siguientes datos podrán dar una idea, aunque pálida, de la grandiosidad del *Ricardo Wagner teatro* y de lo costoso que es tan arriesgada como plausible empresa.

Angelo Neumann viaja con 31 artistas (señoras y caballeros). Entre ellos figuran los esposos Enrique y Teresa Vogl, cantantes del Teatro Real de Baviera, los cuales recibieron como sueldo por trimestre, la suma de 100.000 francos; iban contratados, además, para realizar dicha expedición, 60 profesores de orquesta, 2 maestros concertadores, 24 coristas, 1 *régisseur*, 1 director de escena, 1 inspector de maquinaria, 1 secretario, 1 cajero y un agente teatral.

Puede creerse que en esta España, donde se estima lo bueno y lo bello, no encontrará Angelo Neumann grandes dificultades que vencer para hacernos saborear las incomparables bellezas del *spartito* sublime y grandioso de Ricardo Wagner, *Los Nibelungos*¹²⁹.

El 8 de octubre la publicación dirigida por Pedrell indica que el proyecto de representar *El Anillo del Nibelungo* en España “parece un hecho”¹³⁰ y el 21 de octubre publica la lista de la compañía contratada por Alberto Bernis para la temporada del Liceo, indicando sobre el proyecto wagneriano: “Con respecto al propósito de dar alguna representación de la *Trilogía* de Wagner, sabemos que M. Charles Rossenheim, secretario de M. Angelo Neumann, director del *teatro Richard Wagner*, salió en dirección a Praga, con objeto de dar cuenta a su principal de un proyecto presentado por

¹²⁹ “Proyecto de representación en España de *El Anillo de los Nibelungos*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 41, 22-IX-1889, p. 142.

¹³⁰ L. A.: “Gluck y el *Orfeo*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 42, 8-X-1889, p. 145.

el señor Bernis, encaminado a vencer las dificultades que puedan oponerse a la realización de aquel pensamiento”¹³¹.

El sábado 26 de octubre el Teatro del Liceo inaugura la temporada con la representación de *Los Amantes de Teruel*¹³² de Bretón¹³³, ópera a la que sigue el estreno de *Francesca de Rimini* de Antonio Cagnoni (3 de noviembre) *Hugonotes* y *Lohengrin*, partitura de Wagner en la que se anuncia el debut de la soprano Borelli¹³⁴ que finalmente no interviene. El 21 de noviembre Juan Goula dirige la primera de tres representaciones (dos incompletas) de *Lohengrin* realizadas en la temporada¹³⁵ con la intervención de Avelina Carrera (Elsa)¹³⁶, Novelli (Ortruda), Francesco Marconi¹³⁷ (*Lohengrin*), Antonio Vidal (Enrique el pajarero), Eugenio Labán y Mestres en los papeles protagonistas. En el “Boletín musical de la quincena” de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* leemos el 8 de diciembre que “la campaña artística del gran Teatro del Liceo va resultando en cada batalla una derrota. Después de aquella batalla perdida antes que empezada, que se dio en la estéril llanura de la *Francesca*, han aparecido y desaparecido á *tour de role* tenores, barítonos, bajos, tiples y contraltos y han recibido terribles acometidas los *Ugonoti*, el *Lohengrin*, la *Semirámide*, de modo que nada se mantiene firme y estable en los carteles, a no ser la ópera del maestro Bretón, que permanece impávida asistiendo a las acometidas terribles que las circunstancias y otros excesos les infligen a aquéllos, un tiempo poderosos *Lohengrines*, *Ugonoti* y *Semirámides*”¹³⁸.

El mismo 8 de diciembre, Gayarre pierde la voz dos veces consecutivas en la romaza del acto tercero de *I pescatori di perle* en el trascurso de la quinta y última

¹³¹ “Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 43, 21-X-1889, p. 160.

¹³² Reseña en “Noticias de Soloncillo”. *La España Musical*, 70, 15-XI-1889, p. 2.

¹³³ *Los Amantes de Teruel* se estrena en el Liceo la temporada de primavera de 1889, concretamente el 11 de mayo.

¹³⁴ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, II, 68, 1-XI-1889, p. 2.

¹³⁵ Janés i Nadal, op. cit, p. 294.

¹³⁶ Es el debut de Avelina Carrera, soprano de Barcelona discípula de Goula. José María Monfort [y Gutiérrez]: “Desde Barcelona”. *La España Artística*, III, 93, 8-V-1890, p. 3.

¹³⁷ En su viaje de París a Barcelona para intervenir en la temporada de ópera del Liceo, Marconi contrae un catarro del que se resiente en la noche de su debut en *Los Hugonotes* y el tenor no está “a la altura de otras veces”, por lo que corre el rumor en Barcelona de que Marconi pierde la voz, hasta el punto de que el Conde de Michelena se traslada a la Ciudad Condal para verificar lo que hay de cierto en las noticias. Después canta *Lohengrin*, pero aquejado por el pertinaz catarro, consulta al doctor Pi, quien le aconseja que descansa una temporada de 15 días en Archena donde permanece hasta el 15 ó 16 de diciembre con el fin de preparar las treinta y seis funciones contratadas con la empresa del Teatro Real. Antes de marchar para Archena, Marconi firma contrato con Alberto Bernis para la temporada de primavera. “El tenor Marconi”. *La España Artística*, II, 73, 8-XII-1889, p. 3.

¹³⁸ “Boletín musical de la quincena”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 46, 8-XII-1889, p. 182.

representación de la partitura de Bizet en el Teatro Real esa temporada: “«¡Esto se acabó!», exclamó, y sus ojos se inundaron de copioso llanto. Aquella romanza fue el canto del cisne del célebre cantante”¹³⁹. Gayarre es atendido por el médico Mariano Salazar y Alegret, que diagnostica gripe y previene contra la aparición de pulmonía que finalmente se presenta. Precisamente en diciembre de 1889 una Real Orden impone el cierre de todos los teatros por la epidemia de gripe¹⁴⁰ conocida como influenza o dengue. El brote de la epidemia surge en Grecia y pasa a luego a San Petersburgo, Moscú¹⁴¹, Copenhague, París¹⁴², llegando a Málaga¹⁴³ el 9 de diciembre. A modo de ejemplo señalamos que el 12 de diciembre las clases tienen que ser suspendidas en París donde hay 400 afectados por la epidemia en el museo del Louvre, 60 en el Liceo de San Luis y 1.760 en la Escuela Politécnica¹⁴⁴. El 13 de diciembre se detectan los primeros casos en Madrid aunque el Gobierno Civil de la provincia no da notificación oficial de ningún afectado¹⁴⁵. El 15 de diciembre se confirma que el brote epidémico español es de *trancazo*¹⁴⁶, aunque la enfermedad sigue denominándose popularmente como dengue. Según datos oficiales del Gobierno Civil, la cifra de afectados en Madrid asciende a 20.000¹⁴⁷ por lo que la epidemia afecta a la vida normal de los espectáculos madrileños, incluido el Teatro Real; dice *El Imparcial*:

“Continúa el *trancazo* haciendo pesar su influencia sobre la empresa del Teatro Real, que teniendo en preparación importantes trabajos artísticos, se ve imposibilitada de llevarlos a vías de hecho por las continuas indisposiciones que aquejan, tanto a los cantantes como a todos aquellos artistas cuya intervención es indispensable para la buena marcha de los espectáculos.

Sabido es que, en los que en el Teatro Real se ofrecen al público, es absolutamente indispensable la conjunción de múltiples elementos que revisten toda importancia capitalísima, y mientras la enfermedad del dengue siga haciendo de las suyas, la dirección del regio coliseo no puede hacer otra cosa sino capear, como suele decirse, el temporal y presentar a fuerza de continua paciencia los mejores espectáculos posibles dentro de las circunstancias anormales de actualidad”¹⁴⁸.

¹³⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Gayarre”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 1, 8-I-1890, p. 7.

¹⁴⁰ Turina Gómez, op. cit, p. 163.

¹⁴¹ “La Influenza”. *El Imparcial*, 3-XII-1889.

¹⁴² “La Influenza se extiende”. *El Imparcial*, 10-XII-1889.

¹⁴³ “La epidemia”. *El Imparcial*, 12-XII-1889.

¹⁴⁴ “La epidemia”. *El Imparcial*, 13-XII-1889.

¹⁴⁵ “La epidemia”. *El Imparcial*, 14-XII-1889.

¹⁴⁶ “*Trancazo*, enfermedad genuinamente española, que solemos padecer las personas de pocos recursos cuando pagamos al carbonero o cuando nos cobran duros por sacarnos una muela sana”. “El dengue”. *El Imparcial*, 15-XII-1889.

¹⁴⁷ “El trancazo”. *El Imparcial*, 20-XII-1889.

¹⁴⁸ “El trancazo”. *El Imparcial*, 20-XII-1889.

El 1 de enero de 1890 se extiende el rumor en Madrid de la muerte de Julián Gayarre¹⁴⁹ aunque no es hasta las cuatro de la madrugada del jueves 2 de enero cuando el tenor fallece en su habitación del segundo piso del hostel de Nobile Cataldi, número 6 de la plaza de Oriente, a consecuencia de una pulmonía provocada por la gripe contraída anteriormente¹⁵⁰. A la una de la madrugada del 3 de enero, llegan el cirujano Alejandro San Martín y los doctores Salazar y Carlos Cortezo que en presencia del catedrático de la facultad de Medicina, Amalio Jimeno, extirpan la laringe del tenor; luego se procede al embalsamamiento del cadáver en una solución de cloruro de zinc y el tenor es vestido de frac para introducirlo en el ataúd. A las dos de la tarde del mismo día empiezan los preparativos para la conducción del féretro hasta la estación del Mediodía, donde se coloca en el tren correo de Barcelona que lo conduce hacia el Roncal¹⁵¹ (Navarra)¹⁵². Momentos después de las tres el féretro es levantado de la capilla ardiente y conducido en hombros de amigos íntimos del tenor hasta la carroza fúnebre que, tirada por ocho caballos empenachados, espera ante la puerta de la casa; las cintas de la carroza fúnebre son llevadas por Arrieta, Sanchís, Zapata, Carmena y Millán, Manuel Zapatero, Labán, Marín, Marconi, Ferrer y un hijo del Conde de Michelena¹⁵³. La prensa publica numerosos detalles biográficos del tenor y comenta “Episodios de la vida de Gayarre”¹⁵⁴, artículo de José Fernández Bremón basado en unos apuntes tomados en una visita al tenor en su domicilio de Madrid y que el mismo Fernández Bremón considera “una autobiografía del tenor”¹⁵⁵; Gayarre –dice Esperanza y Sola– “podía mostrar con noble apostura y caballeresca manera de decir, ya el carácter patriótico y enérgico de Vasco de Gama en *La Africana*, ya el enamorado caballero del San Graal en el *Lohengrin*, al punto de que, según cuentan, Wagner, al oírle en Londres, le dijera: «Sois el Lohengrin que yo he soñado»”¹⁵⁶. Pocos días después, el 7 de enero, fallece también

¹⁴⁹ Gabriel Merino: “Julián Gayarre”. *La España Artística*, III, 76, 1-I-1890, p. 4.

¹⁵⁰ “¡Gayarre ha muerto!”. *Ilustración Musical Hispano Americana*, III, 48, 13-I-1890, p. 198.

¹⁵¹ “En aquella pobre casería de la calle de Arana, y entre el cariño de sus padres y de sus hermanos creció Julián Gayarre, y cuando apenas podía decirse que había aprendido a hablar, enviáronle a la escuela del pueblo, donde no tardó tampoco mucho tiempo en aprender las primeras letras. –Era un rapazuelo listo, vivo y travieso, y según he oído referir a los ancianos del Roncal que le conocieron, todo lo que tenía de enredador y bullicioso en la calle, era aplicado en la escuela”. Julio Enciso: “En los Pirineos”. *Memorias de un Artista. La España Artística*, IV, 129, 8-II-1891, p. 4.

¹⁵² “Gayarre”. *La España Artística*, III, 77, 8-I-1890, p. 2.

¹⁵³ “Julián Gayarre. Su retrato. La fundición de Pinaqui, donde trabajo en sus primeros años. Su entierro”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 1, 8-I-1890, pp. 3 y 8-9.

¹⁵⁴ José Fernández Bremón: “Episodios de la vida de Gayarre”. *El Liberal*, 4-XII-1885.

¹⁵⁵ José Fernández Bremón: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 1, 8-I-1890, p. 2.

¹⁵⁶ Esperanza y Sola, J. M.: “Gayarre”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 1, 8-I-1890, p. 6.

en Madrid el barítono Giorgio Ronconi a causa de una parálisis contraída siete años atrás¹⁵⁷.

Según *La España Artística* del 8 de febrero, la temporada de ópera de los teatros de Milán queda sensiblemente reducida a causa de la epidemia¹⁵⁸ y siguiendo a *Il Trovatore*, la resista madrileña anuncia que “la epidemia que hemos sufrido ha sido la causa de que se aplace hasta la próxima temporada la gira artística de que hablaron los periódicos, para dar a conocer en España las obras de Wagner”¹⁵⁹.

El resto de la temporada transcurre sin noticias sobre el proyecto hasta que en agosto de 1890 *El Mercantil* de Sevilla publica un suelto que reproduce *La España Artística*:

“Es muy probable que el invierno próximo tengamos ocasión de oír cantar en Sevilla la célebre trilogía de Wagner, *Los Nibelungos*, que será puesta en escena en el teatro de San Fernando con la propiedad posible, a fin de que el público perciba todos los efectos acústicos de esa ópera, tan discutida por la crítica, y que ha señalado un nuevo derrotero a la música moderna.

Según nuestras noticias, los herederos del gran maestro, constituidos en empresarios, realizarán una gira artística por las principales capitales de Francia y España, a fin de dar a conocer la ópera.

Como el aparato escénico de la misma exige condiciones especiales, tanto en el escenario como en el alumbrado del teatro, la empresa alemana a que nos referimos prescinde en absoluto del decorado propio de los coliseos en que actúa, y se sirve del que ella trae, pintado ex profeso.

Tendremos a nuestros lectores al corriente de cuanto se relacione con este gran acontecimiento musical que vamos a presenciar en Sevilla”¹⁶⁰.

El proyecto de presentar la *Tetralogía* de Wagner en el teatro San Fernando de Sevilla es comentado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* que dice: “también se proyectaron dar algunas representaciones en Madrid, en Barcelona y en Lisboa, pero la cosa no pasó de proyecto”¹⁶¹.

Madrid: *Lohengrin* y el estreno de *Tannhäuser*.

¹⁵⁷ “Ronconi”. *La España Artística*, III, 77, 8-I-1890, 3.

¹⁵⁸ “Extranjero. Milán”. *La España Artística*, III, 8-II-1890, p. 3.

¹⁵⁹ “Extranjero”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 3.

¹⁶⁰ “Provincias. Sevilla”. *La España Artística*, III, 108, 1-IX-1890, p. 2.

¹⁶¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-IX-1890, p. 352.

El 3 de septiembre de 1889 el Conde de Michelena presenta a aprobación del Ministerio de Fomento¹⁶² la lista de los artistas contratados para actuar durante la temporada de 1889/90¹⁶³, lista aprobada por la comisión inspectora¹⁶⁴ y en la que figura Amalia Paoli, soprano portorriqueña que tiene en repertorio varias óperas de Wagner¹⁶⁵ pero que finalmente no interviene en ninguna representación wagneriana. Michelena anuncia el estreno en Madrid de *Orfeo* de Gluck, *Giovanna la Pazza* de Emilio Serrano, *Tannhäuser* de Wagner¹⁶⁶ y “quizás *Los maestros cantores* de este mismo compositor”¹⁶⁷, abriendo un abono entre el 22 y el 25 de septiembre. El Real –dice Tomás Orts– “abrirá sus puertas, (¡valiente metáfora!) a últimos del actual, y como el abono ha cundido, estoy seguro que la empresa aún hará más que lo ofrecido, y conste que lo ofrecido deja vizco al menos *dilletanti*. Un verdadero derroche de celeberrimos artistas *di ambi sessi*; dos estrenos de P.P. y W., y algunos más de U sencilla. Gayarre rompe... la marcha, y la Nevada, la Kupfer¹⁶⁸ y *ainda mais*, actuarán por un número crecido de representaciones. –La verdad, se me han pasado unas ganas de darles un abrazo a los señores Michelena y Ferrer... ¡y como se presente ocasión, ya está!”¹⁶⁹.

¹⁶² Una comisión reunida en septiembre de 1888 compuesta por Echegaray, Arrieta, Madrazo, Núñez de Arce, Campoamor, Barbieri, Guillermo de Morphy y Villalobos estima que el Teatro Real debe dejar el Ministerio de Hacienda y pasar a depender del Ministerio de Fomento desde el próximo contrato de arriendo. “El Arriendo del Teatro Real”. *La España Artística*, II, 31, 23-I-1889, p. 1.

¹⁶³ “Sección de espectáculos. La compañía del Teatro Real”. *El Imparcial*, 4-IX-1889; “Varia. España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 41, 22-IX-1889, p. 144.

¹⁶⁴ El pliego de condiciones para el arriendo del Teatro Real, recogido en la *Gaceta de Madrid* (13 de marzo de 1889), establece una comisión inspectora encargada de vigilar el cumplimiento de las condiciones compuesta de siete individuos (al menos dos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, un director de orquesta, un crítico musical y tres abonados al teatro). La comisión se compone de Emilio Arrieta “de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, director de la Escuela de Música y Declamación, como presidente, y de los vocales Sres. D. Franciso Asenjo Barbieri y D. Mariano Vázquez, individuos de la misma Academia en su sección de música; de D. Antonio Peña y Goñi, D. Manuel Ibarra, D. Fernando Arteaga y Silva, marqués de Tabara, y D. Gonzalo de Saavedra y Cueto, marqués de Bogaraya, estos tres últimos en concepto de abonados del Teatro Real”. “El Arrendamiento del Teatro Real. Pliego de Condiciones”. *La España Artística*, II, 38, 15-III-1889, p. 2.

¹⁶⁵ “Boletín musical de la quincena. Teatros”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 41, 22-IX-1889, p. 143-4.

¹⁶⁶ “Teatro Real de Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 37, 8-X-1889, p. 208.

¹⁶⁷ “Noticias del saloncillo”. *La España Artística*, II, 61, 8-IX-1889, p. 2.

¹⁶⁸ Kupfer “cuatro años hace que se presentó por primera vez en el Teatro Real de Madrid, y desde aquella noche quedó proclamada por nuestro público como astro de primera magnitud en el arte. –La poética figura de Elsa en la ópera *Lohengrin*, fue caracterizada por ella tan magistralmente, con tanto candor y sentimiento, con tan encantadora naturalidad, que la interesante creación de Wagner, ostentó toda su poesía y la artista dejó recuerdo indeleble de la perfección á que puede legarse, interpretando un tipo ideal en el teatro”. Carmena y Millán, L.: “Retratos. Mila Kupfer”. *El Látigo*, I (segunda época), 5, 3-XI-1889, p. 3.

¹⁶⁹ Orts Ramos, Tomás: “Los teatros”. *El Látigo*, I (segunda época), 1, 6-X-1889, pp. 3-4.

La temporada comienza el 31 de octubre con la primera representación de *Lohengrin*, ópera anunciada para la primera función de abono desde el 29 de ese mes¹⁷⁰ y en la que una entrada de paraíso llega a costar 10 pesetas. En la sesión intervienen Teresa Arkel¹⁷¹ (Elsa), Amelia Sthal¹⁷² (Ortruda), Julián Gayarre (Lohengrin), Ignacio Tabuyo¹⁷³ (Telramondo), Francesco Navarrini¹⁷⁴ (Enrique el Pajarero) y Joaquín Vanrell¹⁷⁵ (Heraldo) bajo la dirección de Luigi Mancinelli; el maestro de coros es Joaquín Almiñana y Eugenio Salarich se encarga de la dirección escénica. A la función inaugural asiste lo más selecto de la alta sociedad madrileña y en este sentido –dice *El Imparcial*– “la reina, la infanta Isabel, el archiduque Alberto y el duque de Edimburgo ocupaban el palco regio, y en el de la servidumbre se veía a la dama de guardia duquesa de Medina de Rioseco con la condesa de Superunda. –En el palco de los duques de Fernán-Núñez, la marquesa de Bolaños y la condesa del Villar; la primera recordando en su traje de tonos claros y diminutas florecillas las *toilettes* de Mad. de Pompadour; la segunda traía a la memoria esplendores de la época de los Médicis. –Siguiendo el orden de los palcos bajos, se veía a la señora de Alonso Martínez con su hija la señora de Figuerón, la marquesa de Aguiar con la de Mondéjar, la condesa de Tejada de Valdoserá con sus preciosas hijas, la señora de Romero Robledo con las marquesas de Oliva y Camarines, Mad. Bäuer con su encantadora hija y su hija política, la condesa de Catres con la señora y señorita de Ulloa, la señora de Fernández Maquieira (*ace* [sic] Olvido de Borbón) acompañando a su hermana política y a sus sobrinas las señoras de Santa Coloma, la señora de Luque con su hijas y la señorita de Maldonado, en el palco de la duquesa de Santoña brillaban sus nietas, la joven princesa de Civitella-Cesi con traje de terciopelo negro descotado y hermosas joyas, y las

¹⁷⁰ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 29-X-1889.

¹⁷¹ Soprano contratada en el Teatro Real las temporadas 1889/90, 1893/94, 1895/96, 1901/02. Turina Gómez, op. cit, p. 488.

¹⁷² Retrato en *El Látigo*, I (segunda época), 7, 17-XI-1889, p. 1. En 1878 Teodoro Robles escucha a A. Sthal en Viena y la contrata para la temporada de 1878/79 en el Teatro Real, donde actúa nuevamente en las temporadas 1889/90 y 1890/91. Sobre la mezzo-soprano vienesa dice Tomás Orts: “Sthal es un tipo de artista muy semejante a la Pasqua en sus mejores tiempos, si bien superando a ésta en los tonos delicados del sentimiento y en la pureza de la dicción. Cantante de clásico y depurado estilo, puede decirse que esculpe la frase; tal es la precisión y la holgura con que la dice. –En la actual temporada hizo su debut con la Ortruda de *Lohengrin* ha sido opinión unánime que es la primera vez que se ha visto en nuestra escena representar de irreprochable manera aquel odioso personaje”. Orts Ramos, T.: “Retratos. Amelia Stahl”. *El Látigo*, I (segunda época), 7, 17-XI-1889, p. 3.

¹⁷³ Barítono contratado en el Real las temporadas 1889/90 a 1891/92, 1895/96, 1896/97. Turina Gómez, op. cit., p. 503.

¹⁷⁴ Bajo contratado en el Real las temporadas 1889/90, 1893/94 a 1896/97, 1901/02, 1907/08. Turina Gómez, op. cit, p. 499.

¹⁷⁵ Bajo contratado en el Real las temporadas 1889/90, 1890/91. Turina Gómez, op. cit, p. 505.

señoritas de Heredia, cuyos hermosos bustos se confundían con el rosa pálido de su trajes y, formando digno *pendant* con ellas la bella madame Sikles con vestido de raso gris perla bordado de acero, y su hija, nueva estrella que comienza lucir en el cielo de la sociedad elegante. –La marquesa de Castro-Serna, con sus hijas vestían de blanco; de blanco también las señoritas de Torres-Cabrera y la de Isasi; la condesa de Patilla, con sus encantadoras hijas; la condesa de Torre-Arias; la de Mugiré, con sus hijas solteras; la duquesa de Bivona y la condesa de Torrejón, con la joven marquesa de Guadalete y su hermana, formando con la marquesa de Valduezo un constelación de bellezas que fulguraba en un palco principal. –En las plateas: la duquesa de Osuna con la marquesa del Pazo de la Merced; la señora de D. Cristino Martos; la marquesa de Ulagares con las señoritas de Sheo y Saavedra; la marquesa de Casariego, con la señora de Travasedo; la marquesa de Viana, con la condesa de Castillejo de Guzmán; la señora de Vázquez Quiapo, con la señorita de Soriano; la condesa de Benomar, con la señorita de Ayllón; la señora de Sagasta, la familia del opulento Sr. Casado del Alisal, la señora de Orellana con su bella hija María, la familia del acaudalado banquero D. Martín Esteban, la señora y señoritas de García Pastor. En las butacas recordamos haber visto a la baronesa de Pallaruelo con su hija; marquesa de Laménain, Monte Oliver; señora y señoritas de Torrenado, Zafra, Riquelme, Cerrajería, Castelló, Díez Marteín, Maldonado, Madrazo, Vida, Gayangos, etc, etc. –Por último, en los palcos interiores se adivinaban más que se veía a la señora y señorita de Feraz; a la condesa de Michelena con sus hijas; a la señora del senador Angulo con su sobrina; señoras de Poccini y algunas más¹⁷⁶. Sobre la función inaugural del 31 de octubre escribe Whatever en *El Imparcial*:

“¡A la una!...

¡A las dos!

¡A las tres!...

Al fin al tercer intento el conde de Michelena ha logrado inaugurar la temporada del regio coliseo.

No sabemos a qué santo habrá acudido para curar las ronqueras y enfermedades de los artistas. Quizás al mismo que hizo el milagro de resurgir dormidas aficiones a la ópera, decidiendo a los antiguos entusiastas a cubrir el espacio que separaba su casa del teatro, si no de moneditas de oro, que ahora no se estilan, de billetes de Banco –que vienen a reemplazarlas– convirtiendo así en realidades los dorados sueños que han sido durante algunos años la pesadilla del empresario.

Un paraíso se cotizaba ayer a dos duros; una butaca valía un dineral. ¡Que digan después que el país se siente pobre y arruinado!

¹⁷⁶ [Monte-Cristo]: “Ecos de Sociedad. Los palcos del Real”. *El Imparcial*, 2-XI-1889.

El teatro estaba esplendoroso. Por todas partes destellos de luz; por todas partes animación. Brillantes y flores, cintas y plumas formaban en derredor de plateas y palcos deslumbradora guirnalda por la que asomaban juveniles cabezas y desnudos bustos mal cubiertos de pedrería.

En el paraíso sufrían resignados y aún casi satisfechos las torturas de la estrechez y del calor, los eternos aficionados, los que fian el colmo de la felicidad en oír una nota de Gayarre y que lo mismo aplauden cuando luce el blanco hábito de novicio en *Favorita*, como cuando vestido de plateadas escamas y lentejuelas es el héroe de la leyenda del caballero del cisne.

¡*Lohengrin*! Conocido es el argumento de la ópera para recordarlo. Constituye la última parte de la trilogía *Parcival*, *Titirel*, *Lohengrin*. Es el misterioso campeón adivinado en sueños por la romántica Elsa para salvarla. Es el gentil caballero que, rompiendo el cinturón de cetros y cipreses que le aprisionaba en la colina sagrada de Monsalvato, abandonada la guarda del San Graal para defender por voluntad del cielo la inocencia de Elsa y rendirse después a las dulzuras de Himeneo, interrumpidas por la curiosidad de Elsa, indiscreta curiosidad que restituye a Lohengrin a su sagrado retiro.

Líbrenos Dios de entrar ahora en disquisiciones respecto a la música de Wagner. Sus partidarios nos abrumarían con aquella riqueza de efectos y combinaciones melódicas de que hace gala a cada paso, con aquella rigurosa pauta, merced a la que los diversos instrumentos constituyen algo a manera de espíritus que sostienen animada plática iniciando los unos un motivo y desenvolviéndolo los otros en forma de respuesta, pasando sucesivamente el periodo musical de la cuerda al metal o a la madera y viniendo a morir en el mismo orden de instrumentos que iniciaron el motivo.

En cambio los enemigos de Wagner o los indiferentes a estos sibaritismos artísticos, no se dejarían convencer de que los largos dúos de *Lohengrin*, por ejemplo, que son verdaderos diálogos recitados, se acercan infinitamente más a la verdad dramática que esos otros dúos calcados en la factura de la escuela italiana.

Quédese cada cual con sus gustos y simpatías. Nosotros, recogiendo aquí la impresión producida por el *Lohengrin* cantado anoche, no hemos de ocultar que en el público se reflejó un poco la frialdad del país a que corresponde la leyenda en que se basa la ópera.

De los artistas encargados de su interpretación, sólo uno era antiguo amigo y conocido, Gayarre, el insigne Gayarre, que tantos aplausos ha conquistado siempre interpretando el protagonista de la ópera, y a quien con gusto vimos reaparecer en la escena del Real.

La señora Arkel, a quien se había confiado la parte de *Elsa*, la señora Sthal, la de Ortruda; el Sr. Tabuyo, convertido en el ambicioso Terlarmondo, el Sr. Navarrini, todos por vez primera se presentaban a recibir la sanción de ese público del Real que goza entre los artistas fama de una severidad que embarga a menudo las facultades de los debutantes.

Anoche se mostró bastante desdeñoso con todos, sin exceptuar a Gayarre, no aplaudiéndolo con verdadero entusiasmo más que al final del *racconto* de la última escena, *Da voi lontan*, que nuestro tenor dijo de una manera deliciosa, como dijo también el saludo al cisne, *mercé, mercé, cigno gentil*, y el gran dúo de amor del acto tercero, si bien en todas estas piezas ha reservado un poco –como se dice vulgarmente– la hermosa voz de que hace gala otras veces.

La señora Arkel realiza sin duda la personificación de *Elsa*. De figura airosa y esbelta, hay en su ademán y en sus actitudes el poético ambiente de la enamorada de *Lohengrin*. Su voz es dulce y agradable, y se ven en su manera de cantar el estilo propio de la escuela alemana, con el que no estamos tan familiarizados.

Otro tanto acontece con la señora Sthal, cuya voz llena y pastosa luce principalmente en las notas bajas. El público la aplaudió con justicia después de los dúos del segundo acto con el barítono y la señora Arkel.

El Sr. Tamuyo cantaba con verdadero miedo; así al menos lo creemos. Por eso esperamos oírle en otras óperas en que este libre de esa enfermedad de los debutantes que se llama orgasmo.

En general nos ha parecido que, a pesar de los retrasos en la inauguración, faltaban algunos ensayos a la ópera, y de esta suerte nos explicamos que los coros unas veces se descuidasen y otras acertarán a dar verdadero relieve a la obra. En cambio, la orquesta, dirigida por Mancinelli, ha impreso vigor y colorido a los números de indiscutible efecto, como la sinfonía, el final del acto segundo y el prelude del acto tercero.

Los artistas fueron llamados varias veces a escena al final de cada acto. Una especie de cortés bienvenida para animarles en su tarea, que deseamos les proporciones muchos aplausos¹⁷⁷.

Tomás Orst Ramos comenta en *El látigo*:

“REAL. –La falta de espacio nos obliga a retirar el extenso juicio crítico que teníamos preparado de la representación inaugural. Pero condensando en breves palabras la impresión que aquélla nos produjo, diremos que la ópera *Lohengrin* obtuvo una interpretación como no se había oído en Madrid, y como es difícil que pueda oírse en ningún teatro del extranjero.

Gayarre hizo verdaderos prodigios en la parte de protagonista. Jamás ha empleado con arte tan exquisito sus portentosas facultades. En *Lohengrin* no hay romanzas ni melodías a la italiana, y sin embargo Gayarre realizó maravillas de interpretación. El juicio del público era un unánime y sólo se oían vehementes elogios para nuestro incomparable compatriota.

La Sra. Arkel, artista hermosa y *escultural*, como hemos convenido en llamar a la trasnochada oratoria del Sr. Martos, demostró haber hecho concienzudo estudio de la parte de Elsa. Posee facultades vocales muy apreciables y fue aplaudida.

En cuanto a la Stahl, mezzo-soprano de arrogante y esbelta figura, el público comprendió desde las primeras frases, que tenía delante a una artista, acaso sin rival en el papel de la vengativa Ortruda. Matizó con toques apasionados y vigorosos los dúos con Elsa y Telramondo, y en la escena final del segundo acto, rayó a gran altura como actriz y como cantante. Gran adquisición es para el público y para la empresa, artista de tan sobresalientes condiciones.

El Sr. Tabuyo no parece un joven que da los primeros pasos en la carrera. Tiene una excelente voz de barítono, y el desahogo y naturalidad con que la emite y el calor que imprime a la frase, revelan a un cantante de talento, al que esperan muchos aplausos.

Navarrini hizo alarde de facultades que pueden calificarse de sorprendentes, pues pocas veces se habrá oído una voz de bajo tan redonda, timbrada y pastosa. En su dicción; clara y correcta, pudo apreciarse el talento y buen gusto de artista tan inteligente.

La escabrosa parte del *Araldo*, encomendada al bajo español Sr. Wanrell [sic], tuvo una interpretación sin precedente en nuestro teatro. Aquellos recitativos, de gran dificultad por sus extrañas tonalidades, fueron dichos por el joven artista con imponente severidad y perfecta afinación, dejando oír una voz hermosa, limpia y

¹⁷⁷ Whatever: “Veladas teatrales. Inauguración del Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 1-XI-1889.

sin articulaciones. El Sr. Wanrell, más que una esperanza, es ya una realidad en el arte lírico.

La orquesta y coros, ajustados con precisión admirable, en la que se veía la mano del egregio Mancinelli del maestro Almiñana.

Esmerada la dirección de escena a cargo del señor Salarich; y en la sala del teatro, que presentaba deslumbrador aspecto, la plana mayor de todas las aristocracias; un verdadero *colmo* de riqueza y hermosura.

Nuestra enhorabuena al empresario Sr. Conde de Michelena, y a su digno representante D. José Ferrer, y que siga la *racha*¹⁷⁸.

La Ilustración Artística:

“Alguien ha dicho que hasta que el regio coliseo no abre sus puertas, Madrid no es Madrid.

Y esto que a primera vista parece exagerado, resulta exacto, si se tienen en cuenta que la inauguración del hermoso teatro es la señal para que dispongan sus campañas de invierno multitud de salones aristocráticos.

Para el gran mundo, el invierno no empieza oficialmente hasta que el Teatro Real verifica su primera función.

Allí se reúne lo más florido de la buena sociedad madrileña; se habla de las pasadas excursiones veraniegas, y se discute en *petit comité* los hechos salientes del estío.

Este año la Torre Iffiel, la galería de máquinas y las restantes maravillas de la Exposición Universal, hacían el gasto, sin olvidar por supuesto, los curiosos incidentes de las corridas de toros celebradas en la capital de la República.

La conversación recae por fin en la lista de Compañía del teatro, y se cambian impresiones acerca de los artistas nuevos y de las óperas que se preparan.

Cuando Mancinelli empuña la batuta y la orquesta deja oír sus primeros acordes, todo el mundo calla y deja oír sus primeros acordes, todo el mundo calla y las miradas se dirigen al escenario, mientras el telón va subiendo majestuosamente con una lentitud que está en razón inversa de la curiosidad que se pinta en todos los semblantes.

Este año la ópera elegida para debut era *Lohengrin*, *spartito* que se oyó con frialdad cuando se estrenó en Madrid, y que sin embargo, ha ido poco a poco metiéndose en el público y satisfaciendo cada día más las exigencias de la afición.

Lohengrin –como casi todas las obras de Wagner– no es de las que se pueden juzgar ni mucho menos con una audición. Nunca es favorable la impresión que recibe el que por primera vez escucha aquellos extraños giros melódicos y aquellas extravagantes combinaciones de orquesta.

Es preciso fijarse mucho en todos los detalles, no perder una nota, estudiar con detenimiento la partitura, y entonces es cuando se sorprenden en medio de aquel *maremagnun* de sonidos, verdaderos torrentes de inspiración y armonía que corren ocultos en el fondo y que sólo perciben los oídos privilegiados y los que *saben escuchar* la música de Wagner, que se halla a igual distancia de las dulces melodías de la escuela italiana como de las limpias sonoridades de la francesa.

Lohengrin se ha cantado en Madrid en tres o cuatro ocasiones, y el público que cada día descubre mayor número de bellezas en la partitura, ha concedido carta de naturaleza a la obra, admitiéndola de muy buen grado entre las que constituyen el repertorio de sus favoritas.

¹⁷⁸ Orts Ramos, T.: “Los Teatros”. *El Látigo*, I (segunda época), 5, 3-XI-1889, pp. 6-7.

Este año la ejecución había de satisfacer al más exigente. De Gayarre se sabía que es el mejor *Lohengrin* que se conoce, y de las Sras. Arkel y Sthal¹⁷⁹, se tenían también inmejorables noticias, lo mismo que de Tabuyo y Navarrini¹⁸⁰.

Y no resultaron defraudadas las esperanzas del público.

La señora Arkel es una gran artista, tiene voz extensa y se hizo aplaudir en varios pasjes de la obra.

La Sthal, encargada de la parte de Ortruda, cumplió perfectamente; su hermosa figura predispone en su favor; canta con gusto irreprochable y demuestra además ser una actriz de primer orden.

¿Qué hemos de decir de Gayarre? Es el mismo de siempre; el de la maravillosa garganta, el que embelesa con su acento, el que conmueve con su voz armoniosa. En el gran dúo del tercer acto, en el canto del primero, en la despedida al final de la obra, estuvo sublime, incomparable.

El barítono Tabuyo canta mucho y canta muy bien; tiene apuesta figura y demuestra una intuición artística de primer orden. Nuestro compatriota está llamado a obtener grandes triunfos.

El bajo, Sr. Navarrini, tiene hermosas facultades; el público le aplaudió con entusiasmo.

Coros y orquesta bien; la *mise en scene*, lujosa¹⁸¹.

En la primera parte de la temporada *Lohengrin* se pone en escena en cuatro ocasiones, concretamente el 31 de octubre (estreno), 12 (función 9º de abono, turno 3º, a las ocho)¹⁸², 14 (función 11 de abono, turno 2º, a las ocho)¹⁸³ y 21 de noviembre (función 16 de abono, turno 1º, a las ocho)¹⁸⁴, sesión ésta última en la que la ópera de Wagner sustituye a *Les pécherus de perles* anunciada para ese día y que la empresa de Michelena dedica a los “abonados a pares que aún no han oído la gran creación del maestro Wagner”¹⁸⁵. Tras la inauguración de la temporada con *Lohengrin*, el 2 de noviembre la compañía del teatro pone en escena *Mefistófele* con gran éxito para la empresa de Michelena: “La diosa Fortuna –dice Tomás Orts– guía a la empresa de nuestro primer teatro lírico. Un *Lohengrin* que es un suceso; un *Mefistófele* que es un éxito, y un éxito cada función”¹⁸⁶. Sigue *Aida* el 3 de noviembre, ópera que –dice Orts– “ha continuado el entusiasmo que comenzó con *Lohengrin*”¹⁸⁷. La temporada continúa con representaciones de *La Gioconda* (13-XI-1889), *Les pêcheurs de perles* (16-XI-

¹⁷⁹ En la primera representación de *Aida* de Verdi (el 3 de noviembre) “las Sras. Arkel y Sthal vieron reproducidas las manifestaciones de agrado de que fueron objeto en *Lohengrin*, pero con más justicia y con mayor entusiasmo”. “Los teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, II, 69, 8-XI-1889, p. 2.

¹⁸⁰ Francesco Navarrini “en la obra de Wagner no hizo más que cumplir”. “Los teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, II, 69, 8-XI-1889, p. 2.

¹⁸¹ “Los teatros de Madrid. Real”. *La Ilustración Artística*, II, 69, 8-XI-1889, pp. 1-2

¹⁸² “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 12-XI-1889.

¹⁸³ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 14-XI-1889.

¹⁸⁴ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 21-XI-1889.

¹⁸⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 21-XI-1889.

¹⁸⁶ Orts Ramos, T.: “Los Teatros”. *El Látigo*, I (segunda época), 6, 10-XI-1889, p. 7.

¹⁸⁷ Orts Ramos, T.: “Los Teatros”. *El Látigo*, I (segunda época), 6, 10-XI-1889, p. 7.

1889), *La juive* (19-XI-1889), *Don Giovanni* (4-XII-1889), *Les Huguenots* (18-XII-1889) y *Lucia di Lamermoor* (31-XII-1889)¹⁸⁸. Reproducimos la carta de L. Gracia remitida a la *Ilustración Musical Hispano-Americana* que resume el desarrollo de la primera parte de la temporada en el regio coliseo:

“*Lohengrin*, *Mefistófele*, *Gioconda*, *Aida*, *Pescatori di Perle*, *Hebrea* y *D. Giovanni* son las óperas puestas hasta hoy en el Teatro Real durante esta temporada; y no siendo posible, por falta de espacio, el dar cuenta detallada de su ejecución, me limitaré tan sólo al resultado general.

Gayarre, como siempre, es quien consigue el que al solo anuncio de que toma parte en cualquiera ópera, no quede ni una sola localidad; prueba elocuente del entusiasmo que despierta. *Lohengrin*, *Mefistófele*, *Pescatori di Perle*, y *D. Giovanni* son las óperas por él cantadas, y en todas ha conseguido ovaciones tan justas como unánimes, mereciendo especial mención en la romanza del epílogo de *Mefistófele* y dúo y romanza de *Pescatori di Perle*, en las que está verdaderamente admirable.

La Kupfer como siempre es aplaudida en cuantas óperas canta, demostrando el absoluto dominio que tiene de la escena.

La Sthal ocupa dignamente puesto tan importante, demostrando ser digna sucesora de la Pasqua.

La Arkel, nueva tiple dramática, en este teatro, sin recurrir a exageraciones ni sacar por tanto de quicio los personajes que se la confían, sale siempre airosa de obras que hoy son un peligro por los recuerdos que en ellas han dejado artistas de justo renombre.

Los tenores Ghilardini, del género dramático, y Moretti, del ligero, son discretos, y sin llegar entusiasmar, cumplen dignamente.

Con tres barítonos cuenta esta Empresa, que son Dufriche, Aragón y Tabuyo, este último debutante, que ha demostrado en *Lohengrin* tener condiciones que con un estudio serio le harán llegar a ocupar pronto un puesto distinguido en la carrera lírica.

Dufriche, conocido ya de nuestro público, es el artista estudioso de siempre, si bien le perjudica bastante el marcado acento francés que da a su canto cierta monotonía, desnaturalizando algunas veces las frases musicales.

Aragón, nuestro querido compatriota, ha conseguido una ovación en el antipático papel de Barnaba en *Gioconda*, y es de esperar que en otras óperas consiga los aplausos a que le hacen acreedor sus grandes facultades artísticas.

Navarrini es un bajo de voz timbrada y extensa que emite con gran facilidad.

Aida, *Hebrea* y *D. Giovanni* son las óperas en que ha tomado parte con gran éxito, y sensible es que nos abandone tan pronto, por tener que cumplir su contrato con la Empresa de la Scala de Milán.

Los bajos Rossi y Vanrell ocupan muy bien su puesto, y el último, que hoy empieza su carrera, llegará pronto a ser un primer bajo, pues condiciones tienen para ello.

Ponsini, Baldelli y segundas partes ya conocidas de nuestro público, como siempre.

La presentación en esta temporada de la Sra. Nevada con la ópera *Sonámbula*, ha sido un triunfo de los mayores conocidos en este teatro; el entusiasmo del público era tal, que muchas veces no dejaba terminar las frases a la eminente diva,

¹⁸⁸ Turina Gómez, op. cit, pp. 402-3.

que verdaderamente conmovida, expresaba lo mucho que agradecía tales muestras de admiración.

Al presentarse en escena fue saludada con una gran salva de aplausos que suspendieron por algunos momentos la representación.

El tenor Moretti y el Bajo Vanrell muy acertados en sus respectivos papeles”.

Tras el cierre de los teatros decretado por la epidemia de gripe, el Teatro Real comienza la segunda parte de la temporada el 8 de enero con el reestreno en Madrid de *Orfeo* de Gluck¹⁸⁹, representada por primera vez en el Teatro Imperial de Viena el 5 de octubre de 1762. En la reseña que publica *El Látigo* sobre las representaciones leemos: “A tantas y tan acaloradas controversias como ha dado lugar en nuestra época la reforma del drama musical hecha por Ricardo Wagner, se prestó en su tiempo la iniciada y llevada a cabo por el célebre autor de Orfeo. Por cientos pueden contarse los libros y folletos, artículos, cartas y papeles impresos, deprimiendo o ensalzando la reforma de Gluck, y no hay quien no conozca, si ha estudiado algo la literatura musical, las enconadas luchas de Gluckistas y Piccinistas, sostenidas en el último tercio de la anterior centuria”¹⁹⁰. Dice *La España Artística* en el artículo dedicado a Gluck el mismo día del estreno de *Orfeo*:

“[Gluck] tomó la resolución de renunciar para siempre a las melodías trilladas, ritornellos y florituras de ridículo gusto que caracterizaban la escuela italiana.

Este modo de ser tendía a suprimir el *motivo* italiano sobrecargado de ornamentos y vocalizaciones y a reemplazarle por el arte declamatorio, especie de recitado capaz de expresar con más verdad el acento de las pasiones humanas. Pensado y obrando así, Gluck, continuó a Rameau en la obra de reforma del drama musical que con tanto acierto y aplauso ha completado Ricardo Wagner un siglo después. [...]

Después de estos ligeros apuntes, veamos qué es lo que se propuso Gluck al llevar a cabo la reforma del drama musical.

Bien claro lo dice en su carta dedicatoria del *Alceste*. Propúsose evitar todos los abusos que había introducido en la ópera italiana la mal entendida vanidad de los cantantes y la excesiva benevolencia de los compositores. A este objeto, redujo la música a su verdadera función, que no es otra que la de secundar a la poesía para dar más fuerza a la expresión de los sentimientos e interés a las situaciones.

Por eso tuvo buen cuidado en no interrumpir la acción con ritornellos y florituras.

Creyó que la sinfonía debía prevenir a los espectadores acerca del carácter de la acción que se debía desarrollar e indicarles el asunto; que los instrumentos tan solo proporcionalmente al grado de interés y de la pasión, y que era necesario evitar en el diálogo una disparidad demasiado seca entre el canto y el recitado a fin de no romper el periodo contra su sentido y de no interrumpir el movimiento y calor

¹⁸⁹ *Orfeo e Euridice* se estrena en Madrid el 1 de enero de 1799, noche del beneficio de la cantante Proserpi-Crespi.

¹⁹⁰ “El *Orfeo*, de Gluck”. *El Látigo*, II (segunda época), 15, 16-I-1890, p. 3.

escénico. Quiso que las frases del recitado tuviesen su belleza propia, su valor estético en la buena elección del ritmo y de la melodía en las formas del acompañamiento relacionado con la situación.

Reconociendo que el acompañamiento era un poderoso auxiliar del canto, puso sumo interés en estudiar los variados efectos que se podían obtener ya por el ritmo y las diferentes figuras de instrumentación, ya por la elección de los instrumentos empleados en una situación dada para que la diferencia de sus timbres o de su sonoridades pudieran mejor expresar ciertos sentimientos.

Tales son, en resumen, las ideas de Gluck que puso en práctica con tanto acierto en Orfeo, ideas que supo aprovechar Wagner para acabar de dar el golpe de gracia a la escuela italiana.

Mientras Haydn, Mozart, Weber, Berlioz y Wagner supieron sacar partido de las ideas reformadoras de Gluck, los maestros italianos Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi, sólo aprovecharon los más inspirados temas de sus inmortales obras para aplicarlos a las suyas¹⁹¹.

El segundo estreno de la temporada en el Teatro Real se produce el 22 de enero con la primera representación en Madrid de *Il papa Martín* de Antonio Cagnoni, función en la que intervienen Morelli (Amelia), Baldelli (papá Martín), Moretti (Armando), Tabuyo (Feliciano) bajo la dirección de Urrutia; el éxito de la ópera de Cagnoni es calificado por la prensa de “*fiasco y grande*”¹⁹². *Il Papá Martín* –dice G. M.– “resulta, sí, de un corte anticuado, porque hoy las sencillas melodías de la escuela italiana han pasado de moda. La música moderna se ha abierto paso y el progreso musical ha ido poco a poco arrinconando por anacrónicos y en desuso aquellos concertantes obligados al final de los actos; aquellos dúos de amor de ritmo suave y acaramelado; aquellos coros que terminaban en inevitable *calderón* para demostrar la fuerza de los pulmones de las masas. –Si anoche quiso el público manifestar con su actitud agresiva que no estimaba oportuno el haber exhumado esa ópera, santo y bueno. Pero de esto a querer que la partitura de *Papá Martín* ruede envuelta en el fracaso como una obra silbable e inadmisibile, va mucha diferencia. –Dado el gusto del público y la importancia de nuestro Teatro Real, la empresa no debía haber dispuesto el estreno de *Papá Martín*, en cuya obra ha perdido un tiempo precioso que pudiera haber empleado en adelantar los ensayos de *Tannhäuser* y preparar otras *premières*”¹⁹³.

El 23 de enero se repone *Lohengrin* con Francesco Marconi en la parte protagonista en sustitución de Gayerre. La función (54 de abono, turno 3º) comienza a las ocho y

¹⁹¹ “Cristóbal Willibaldo Gluck”. *La España Artística*, III, 77, 8-I-1890, pp. 1-2.

¹⁹² G. M.: “Los teatros de Madrid. Real”. *La Ilustración Artística*, III, 79, 23-I-1890, p. 2.

¹⁹³ “Las dramáticas y conmovedoras escenas del tercer acto provocaron algunas risas tan groseras como intempestivas, lo mismo que si se tratara de un asunto nuevo y que no gustase. El *paraíso* del Teatro Real goza fama de inteligente; pro no podrá sostener este buen concepto con *planchas* como las de anoche”. G. M.: “Los teatros de Madrid. Real”. *La Ilustración Artística*, III, 79, 23-I-1890, p. 2.

media de la noche¹⁹⁴ y a instancias del público Mancinelli repite la obertura. “Después de un paréntesis –dice *el Imparcial*– que ha durado no pocos días, el tenor Marconi volvió a presentarse anoche en el Real. –Se cantaba *Lohengrin*, y en verdad que el éxito no desmereció del alcanzado en audiciones anteriores. Tanto el Sr. Marconi como las señoras Arkel y Stahl fueron muy aplaudidos. También hubo aplausos para la orquesta, que repitió la obertura, y hasta para los coros. –La sala estaba brillantísima”¹⁹⁵. La sexta y última representación de *Lohengrin* en la temporada se celebra el 26 de enero en la función 56 de abono (turno 2º) que comienza a las ocho de la tarde¹⁹⁶. Arkel y Stahl –dice *El Imparcial*– muy aplaudidas, y varias veces llamadas al proscenio. –El tenor Marconi, bien; pero sin lograr borrar –cosa muy difícil– el recuerdo del malogrado Gayarre”¹⁹⁷. Sobre la reposición de *Lohengrin* en el Teatro Real dice *El látigo*:

“La *reprise* de *Lohengrin*, ha sido un descalabro para el tenor Marconi, que acometió la ardua empresa de sustituir al malogrado e inolvidable Gayarre. Era un fiasco previsto; y sin embargo, parece que Marconi se dispone a cantar *Los Puritanos*. ¡Adiós héroe!”¹⁹⁸.

A *Il papa Martín* sigue *La Sonámbula* de Bellini, representada por primera vez esa temporada el 25 de enero con la participación de Pacini, Garin, Garrido, Moretti, Vanrell, Cabrer y Vivó bajo la dirección de Pedro Urrutia. En la revista que escribe Esperanza y Sola critica la interpretación vocal y comenta sobre Regina Pacini: “La fuerza de las circunstancias ha hecho, sin duda, que la inexperta joven, contrariando los sanos consejos que en más de una ocasión le habrá dado su padre el barítono Pacini, se haya visto obligada a juntarse con malas compañías, artísticamente hablando, se entiende; que por tales para el caso deben tenerse las que ha tenido en la interpretación de la inspirada y poética obra de Bellini; y esto supuesto, difícil era que mostrara pasión alguna, y que de expresar sentimiento, fuera otro que el que causara el duro trance en que se veía puesta. Así es que su talento y buenas cualidades artísticas sólo han podido brillar cuando cantaba sola, y que cuando esto no ha pasado, se la viera contagiada de la frialdad glacial de las incoloras medianías que la rodeaban, y hasta de la orquesta

¹⁹⁴ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 23-I-1890.

¹⁹⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 24-I-1890.

¹⁹⁶ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 26-I-1890.

¹⁹⁷ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-I-1890.

¹⁹⁸ L. C.: “Teatros. Real”. *El látigo*, II (segunda época), 17, 30-I-1890, p. 7.

misma, convertida, en el caso de que hablo, en aquel guitarrón tan censurado por Wagner en uno de sus más discutidos escritos”¹⁹⁹.

El 2 de marzo se celebra el tercer estreno de la temporada con la primera representación de *Giovanna la Pazza* de Emilio Serrano²⁰⁰, ópera en cuatro actos basada en *La locura del amor* de Manuel Tamayo y Baus. Es el estreno absoluto en el que intervienen Arkel (Juana la Loca), Stahl (Aldara), Garrido (Elvira), Durfriche (Felipe de Austria), Moretti (D. Álvaro), Tabuyo (almirante), Ponsini (doctor Marliano), Ziliani (García Pérez), Garín (mesonera y paje)²⁰¹. En la ópera de Serrano –dice *La España Artística*– “no hay ninguna pieza saliente de esas que provocan el aplauso espontáneo, y que quedan para siempre en el recuerdo de los que la escuchan. Se oyen los cuatro actos sin encontrar ocasión para la censura, pero tampoco para el aplauso. (Hablamos del aplauso espontáneo y verdadero; no del que tributa un amigo oficioso o un público benévolo). –Todas las piezas se parecen; se nota en ellas esa falta de frescura y de relieve, que es lo que llega al público y lo que decide el éxito. La música científica, digámoslo así, puede tolerarse en los que reúnen la inspiración a la ciencia; Wagner seguiría siendo incomprensible por su ciencia si no fuese admirable por su inspiración”²⁰². Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana*:

“La Música está perdida, escribía en sus tiempos Benedetto Marcello, el insigne compositor cuyas obras desmentían sus palabras, al presenciar, puede decirse, los comienzos de la música dramática, en los cuales creía ver la ruina y perdición de la misma. ¡La Música se pierde!, dijo a su vez Rameau, cuando justamente comenzaba la ópera en su país; e igual o parecida exclamación han lanzado en más modernos tiempos los que vieron destronado a Paisiello por Rossini, los que fueron testigos de la ruidosa evolución de la primera época de Verdi, los que se aterraron más tarde con las innovaciones meyerbeerianas, y, por último, los que han lanzado excomunión a mata-candelas a la novísima reforma de Wagner.

La historia, sin embargo, nos enseña cuán equivocados estaban unos y otros, mostrando los pasos de gigante que en el camino de su progreso y perfección ha dado el arte, desde los sencillos dramas de Scarlatti hasta los complicados poemas musicales del semidiós de Bayreuth, y desde las puras, y a veces inocentes, cantilenas de Pergolesse y Paisiello, hasta los grandiosos cuadros de conjunto, verdaderas maravillas del genio, realizadas por Rossini y Meyerbeer.

A pesar de esto, hay muchos, y entre ellos me cuento, que temen que en los presentes días el fatal augurio del autor del *Teatro alla Moda* y de Rameau pudiera

¹⁹⁹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 7, 22-II-1890, p. 111.

²⁰⁰ Retrato y datos biográficos en “D. Emilio Serrano, autor de la ópera Doña Juana la Loca”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 10, 15-III-1890, pp. 163 y 172.

²⁰¹ “Doña Juana la Loca”. *El Imparcial*, 28-II-1890.

²⁰² “Los teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, III, 85, 8-III-1890, p. 2.

realizarse si se persistiera en encauzar la música por el camino, que no Wagner, sino sus pseudosimitadores [sic], la empujan, creyéndose verdaderos revolucionarios del arte, y no siendo, en realidad, sino dóciles e inconscientes instrumentos, llamados, tal vez, a realizar la fatal ley a que están sujetas todas las cosas de esta mísera humanidad, de declinar, una vez llegadas al término, marcado por la Providencia, de su apogeo y perfección.

En ésta, a mis ojos, desdichada empresa, llévanse la palma los compositores franceses, dándose el peregrino caso de que el país donde tan despiadada como injustamente se silbó y denigró el *Tannhäuser*, sea ahora aquél donde los músicos aparezcan como los más fervientes e inconscientes adeptos de su autor, llegando, en el paroxismo del entusiasmo que les domina, a no estudiar lo mucho bueno que las obras wagnerianas encierran, y a gustar exclusivamente de lo excéntrico y lo barroco, y tomándolo como arquetipo, traten de imitarlo, creando obras, como dice Oscar Comettant, «sin tonalidad, sin ritmo, sin melodía, llenas de jeroglíficos armónicos y de atrevidas y nunca justificas disonancias, que si hacen la felicidad de los *Gogos* de la Música, en cambio humillan de continuo los oídos».

A la verdad, no es todo virtud ni espíritu de escuela; pues si bien se mira, aun cuando entre los que por tales caminos andan los hay que no están faltos de inspiración y muestran al par bien a las claras que han pasado largas y fructosas vigiliadas consagradas al estudio, el núcleo de los que forman esa legión pseudo-reformista se halla compuesto de los desasistidos de genio, que han visto en los procedimientos que con tanto ardor han abrazado el medio de encubrir con fórmulas y procedimientos extraños la pobreza de su numen: dar apariencias de independencia de genio a lo que sólo es licencia, y hacer pasar, en fin, por originalidad lo que, en suma, no es otra cosa que aquella álgebra musical de que habla un crítico de tanta autoridad como Florimo, o un gongorismo tan intrincado y enojoso como el del más ferviente imitador de las *Soledades*.

Signos distintivos de la dicha escuela son el desprecio de la melodía, a la cual mira como cosa hartamente vulgar y propia del común de las gentes, consiguiéntemente, el propósito preconcebido de matar en sus gérmenes toda idea melódica, sustituyéndola por una declamación musical compuesta de frases que, debidamente desarrolladas, tal vez podrían conmover y deleitar, pero que, aisladas y escuetas, poco o nada dicen ni significan; el excesivo lujo de modulaciones, y el abuso de acordes extraños, o colocados fuera de propósito, con olvido, a veces premeditado, de las leyes de la armonía; y el encomendar casi exclusivamente a la orquesta la misión que más incumbe a los cantantes, a los cuales, dicho sea de paso, tratan con no gran compasión, logrando por tal medio, o atormentar al oyente con efectos de estridente sonoridad, o rendirle de cansancio, hastiado por una constante monotonía.

Y no una, sino muchas veces, he protestado desde las columnas de *La Ilustración Española y Americana* contra esta secta de rapsodas de Wagner, que, a mis ojos, es la que causa más daño a las doctrinas de éste; y si ahora lo hago de nuevo, es no sólo por los males que causa al arte en la tierra donde más ramas ha echado sino porque de tal modo va desarrollándose y haciendo propaganda, que, al modo de la *influenza*, no se circunscribe ya a la patria de los Massenet y de los Indy, sino que traspasa las fronteras, lo invade todo, y así alcanza a los que ven en ella su ánora de salvación, como a los que, marchado por otros caminos, crearían obras más dignas de su ingenio y saber, siendo contado el número de los que del todo escapan del contagio y mantienen enhiesta la bandera de los sanos y verdaderos principios del arte, no reñidos ciertamente con lo bueno, que no es poco, de las innovaciones y adelantos de que en nuestros más recientes días ha sido objeto.

A decir verdad, no puede contarse entre estos últimos el estimable compositor Sr. Serrano, si ha de juzgarse por su ópera *Mitridates*²⁰³, que oímos años ha, y menos aún por la música de *Doña Juana la Loca*, drama musical puesto en escena recientemente en el regio coliseo, y del cual, siquiera sea brevemente, he de comunicar mis impresiones a los lectores de *La Ilustración*. [...]

No hay para qué reseñar el argumento, siendo de todos conocido; baste para mi propósito consignar que el compositor, constreñido, por un lado, a las exigencias del *libretto* [de Palermi] y lo rápido de muchas de sus escenas, y llevado, del otro, de los principios de la moderna escuela, a que se muestra inclinado, ha tenido, sin duda alguna, que poner trabas a su imaginación, y poner en tortura su talento para salir airoso en su empresa. Y prueba de ello es, que cuando el caso lo ha permitido, y cuando, dando de lado las doctrinas a que seguramente tiende, ha recordado las enseñanzas de la escuela esencialmente melódica en que se educó, ha escrito páginas merecedoras por entero del aplauso con que han sido acogidas, y que claramente muestran que si su autor hubiera seguido siempre por los mismos senderos, el éxito de su obra hubiera sido aún mayor y más duradero del que ha alcanzado.

Entre ellas, y como las más salientes, pueden citarse el dúo de tenor y barítono, del primer acto [...]. En el resto de la obra, los partidarios de lo nuevo han podido gustar de más de un trozo de sabor modernísimo, que los que no participamos de sus ideas no hemos podido menos de acoger con ciertas reservas, sintiendo que las aficiones del maestro Serrano le hiciera dejar sin el conveniente desarrollo ideas y frases melódicas, que de otro modo hubieran brillado y gustado más.

[...] Bueno será advertir que, al exponer con lisura mi opinión, [...] mi objeto ha sido también dar una amistosa y leal señal de alerta al compositor Sr. Serrano, al cual sinceramente deseo recorra con gloria y provecho la espinosa carrera a que se ha dedicado, para que huya de los escollos en que han estado a pique de zozobrar otros compositores de valer; y en las obras que en lo sucesivo escriba, muestre menos fervor y entusiasmo hacia modelos de efímera fama, y vea de conseguir con sus partituras aquella unión de la verdad dramática, del sentimiento melódico y de la riqueza armónica de buena ley que tan a maravilla realzó Meyerbeer, y cuya legítima gloria está muy lejos de palidecer aún”²⁰⁴.

El 21 de marzo los periódicos de Madrid anuncian para el día siguiente el cuarto estreno de la temporada, *Tannhäuser*, publicando sinopsis argumentales de la ópera de Wagner²⁰⁵; Félix Borrell publica un opúsculo titulado *El Tannhäuser, de Ricardo Wagner*, vendido días antes de la primera representación y muy leído. De Félix Borrell tomamos el siguiente párrafo que define el ambiente que rodea al estreno de *Tannhäuser* en Madrid: “Y así seguimos, sin más que oír con agrado las novedades que la dirección del maestro Bretón nos sirvió en los conciertos (cabalgata y final de *La Valkiria*, preludio de *Tristán* y *Huldigungs Marchs*), hasta 1890, en que Mancinelli

²⁰³ Estreno el 14 de enero de 1882 en el Teatro Real.

²⁰⁴ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 11, 22-III-1890, pp. 179-80 y 182. También en “Doña Juana la Loca (ópera de Serrano)”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 2. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 562-6.

²⁰⁵ “*Tannhäuser*”. *El Imparcial*, 21-III-1890; “La ópera *Tannhäuser*”. *La Época*, 21-III-1890; “*Tannhäuser*”. *El Liberal*, 22-III-1890.

decidió celebrar su beneficio de director de la Ópera con el estreno de *Tannhäuser*. Fue un éxito de curiosidad hasta entonces no visto en Madrid. A excitaciones de repetidos trabajos de Peña y Goñi y de mi estudio sobre la obra, que inmerecidamente fue muy leído, y que pusieron a la gente en antecedentes sobre lo que iba a ver, ésta se ufanaba como nunca en asistir a los ensayos, en enterarse de detalles de reparto y decorado, y en encargarse de billetes para el estreno, que tuvo lugar el 22 de marzo, con un lleno brutal. Tanto el público como la crítica, sin entusiasmarse, estuvieron discretísimos juzgando la obra, y desde este estreno, por la resonancia que tuvo, empezó a concedérsele a Wagner en España la beligerancia debida y deseada”²⁰⁶

El Imparcial el 21 de marzo: “Los wagnerianos están de enhorabuena. –Mañana se cantará en el Teatro Real para beneficio del maestro Mancinelli, y el público de Madrid, que conoce sólo algunos trozos del *Tannhäuser*, podrá juzgar en totalidad la que consideran los iniciados la obra capital de Wagner, en la que se encierra la quinta esencia de la evolución musical, soñada y desenvuelta por el maestro de Leipzig. –¡Cuántas luchas, cuántas decepciones y cuántas torturas ha costado a Wagner la representación de *Tannhäuser*! Silbada o poco menos la obra en el teatro de Dresde allá por el año 45; rechazada en Berlín, acogida con aplauso en Weimar y después en Zurich, experimenta un nuevo y terrible desastre al ser cantada en París en 1861. Pero desde este fracaso comienza a sonreír la suerte al *Tannhäuser*, y se despierta en Alemania una gran reacción a favor de la ópera y del maestro, aunque la lucha entre sus partidarios y sus impugnadores continúa viva y empeñada. –Esperamos con ansia el éxito que alcanzará en Madrid la obra”²⁰⁷. Dice el anuncio que publica *La Época*:

“Mañana, de no ocurrir ningún incidente imprevisto, se verificará en el Regio Coliseo el estreno en Madrid de *Tannhäuser*, la celeberrima ópera del gran maestro de Bayreuth, cuya sinfonía y cuya marcha famosa ha aplaudido el público de la corte tantas veces y con tanto entusiasmo en los conciertos dados por la orquesta que ahora dirige el Sr. Bretón.

¡Por cuántas alternativas ha pasado *Tannhäuser*! Estrenada la obra en Dresden el año de 1843 [1845], fue acogida con hostilidad manifiesta. Representóse luego en Berlín, cuyo público ratificó aquella sentencia. Más tarde fue aplaudida en Weimar y en Zurich; pero sufrió un nuevo y terrible fracaso en París el 13 de marzo de 1861. A las impresiones que dejó aquella derrota en el ánimo del famoso maestro

²⁰⁶ Borrell, F.: “El Wagnerismo en Madrid”. ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID (ed): *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*. Madrid: Imprenta de Ducazal, 1912, p. 17.

²⁰⁷ “*Tannhäuser*”. *El Imparcial*, 21-III-1890.

se atribuye generalmente el origen del terrible folleto galófobo que Wagner escribió algunos años después con motivo de la guerra franco-prusiana.

En Barcelona se estrenó –como acaso recordarán nuestros lectores por la carta que envió entonces *El Español* a *La Época* desde la ciudad Condal– durante la temporada 1887 a 1888. Dirigió la obra el maestro Goula. El público barcelonés votó resueltamente en contra del de París”²⁰⁸.

El sábado 22 de marzo se estrena *Tannhäuser* en el Teatro Real en la función de beneficio de Mancinelli que comienza a las ocho de la tarde²⁰⁹. La expectación que domina al público de Madrid por oír la ópera de Wagner se manifiesta en que, antes de comenzar la función, están ocupadas no sólo las localidades de los pisos altos sino las butacas, palcos, plateas, en los que de ordinario no aparecen las damas hasta después del primer acto. En el palco regio (dice *Monte-Cristo*) “SS. MM. las reinas doña Isabel y doña Cristina y S. A. la infanta doña Isabel con traje de terciopelo corinto; la duquesa viuda de Hajar estaba con la dama de guardia que era la señora de Martínez Campos; con la duquesa de Fernán-Nuñez, su hija la duquesa de Alba y la condesa de Peña-Ramiro; la marquesa de Távar con sus hijas y con la condesa de Torrejón; las condesas de Ofalia, Torre-Arias y Scláfani; la duquesa viuda de Bailén, luciendo un hermoso collar de brillantes *chutones*, con la joven y linda vizcondesa del Cerro; la marquesa de Roncali con la baronesa de Goya-Borrás y la condesa de Munter; la señora viuda de Arcos con la condesa de Villagonzalo, que lucía una originalísima *toilette* color rosa, lo mismo que la diadema de rosas que coronaba su rubia cabeza; la marquesa de Villamayor, con la de las Nieves y la gentil señorita de Caro; la princesa de Civitella-Cessi, que llevaba el escote orlado de rizadas plumas lucía un antiguo collar de perlas, acompañaba sus dos lindas hermanas y a la señorita de Hernández; con la señora y señorita de Perinat, estaba la del subsecretario de la Presidencia, Sr. Villanueva; con la condesa de Romeé, sus hermanas y la señorita Regla [Manron?], con la señora de Dotres, la señorita de Lengo; la marquesa de Sierra-Bullones deslumbraba con un espléndido sol de brillantes entre sus negros cabellos; la elegante Mad. Bäuer tenía en su palco a su hija política Md. Gustavo [sic] Bäuer, irrefutablemente ataviada, y a sus gentiles hijas; la bella vizcondesa de Torre-Luzón, que llevaba un lindo traje Pompadour, estaba con las dos señoritas de Barrenechea; la condesa de Zuazo, acompañada de sus hijas; la condesa de San Bernardo destacaba su preciosa cabeza del fondo rojo de la platea, la acompañaba la señorita de San Luis, en cuyo rostro se reflejan

²⁰⁸ “La ópera *Tannhäuser*”. *La Época*, 21-III-1890.

²⁰⁹ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 22-III-1890.

los encantos de su carácter; con la señora de Jimeno de Lerma estaba su sobrina; con la marquesa de Casariego la de Santa Cristina y su hermana soltera la señorita Campo-Sagrado, digno vástago de un árbol de bellezas; la señora de Castelló con sus preciosas hijas, la marquesa de Donadio con las señoras de Rodríguez Arias y de Cavestany; la joven duquesa de Santoña con sus hermanas y con la señora de Soriano; la marquesa de Castro-Serna con sus hijas. –En las butacas las condesas de Baquer, de Retamosa, de Benomar, de Yumuri; la marquesa de Monte-Olivar con sus hijas; las señoras de Díez Marteín, Villalobos, Pastor y Landero y otras muchas²¹⁰.

En la función se repite la obertura de *Tannhäuser* a instancias del público, que pide también la repetición de la Marcha del acto segundo²¹¹, aunque Mancinelli no accede a esta petición para no interrumpir el desarrollo dramático de la acción. Al concluir el segundo acto, se entregan varios regalos a Mancinelli que en la noche de su beneficio es alabado en todas las reseñas por su dirección de la ópera de Wagner. En el reparto figuran Leonilde Gabbi (Isabel), Teresa Arkel (Venus), Adelaide Morelli Cremonesi (Pastor), Benedetto Lucignani²¹² (*Tannhäuser*), Eugène Dufriche (Wolfram von Eschinbach), Giulio Rossi (Hermann, landgrave de Turingia), Joaquín Vanrell (Walter von de Vogelweide), Antonio Ponsini (Reinmar von Zweter), Giuseppe Carlo Ziliani (Heinrich der Sreiber) y el tenor José Tanci bajo la dirección escénica de Eugenio

²¹⁰ *Monte-Cristo*: “Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*”. *El Imparcial*, 23-III-1890.

²¹¹ En un escrito de E. Taimbres Darngs dirigido a Richard S. Drangs (Viena) leemos sobre el público de Madrid: “te he de contar horrores: bástete saber que nuestro Mozart y los maestros italianos, resultan niños de teta para los *dilletanti*; que sólo aceptan como dignos de oírse a Wagner (¡mentira!) y a sus discípulos, y se extasían oyendo aquellas enrevesadas tonalidades que dejan *turulato* al hombre más reñiño [sic] con su oído. –Dogma musical: *la inspiración no vale un bledo, se necesitan compositores que escriban las notas, como un matemático resuelve un problema*. –Y aquí, el público quiere engañarse y engañarnos, pero sin conseguirlo, porque de toda la música Wagneriana, sólo ha llegado ha aclimatarse entre los españoles de factura italiana, la marcha de *Tannhäuser*”. E. Taimrens Darngs: “Curiosidades semanales. A Richard S. Drangs, en Viena”. *El Látigo*, II (segunda época), 15, 16-I-1890, pp. 2-3.

²¹² Benedetto Lucignani nace el 6 de febrero de 1861 en Roma, donde comienza estudios forenses en la Universidad, para dedicarse posteriormente al canto bajo la dirección del maestro Wenceslao Persichini de Roma. Lucignani debuta el 27 de septiembre de 1883 en el teatro de Spello en la ópera *La Favorita*; tras este éxito, el tenor canta en los teatros de La Scala de Milán, Regio de Turín, Fenice de Venecia, San Carlo de Lisboa, Real de Berlín, Solís de Montevideo, Politeama y Argentino de Buenos Aires, Comunal de Santiago de Chile, Gran Teatro de la Victoria de Valparaíso, Regio de Bucarest y el Nuevo Comunal de Odessa, inaugurando la temporada 1888/89 del Liceo de Barcelona. A raíz de la muerte de Gayarre el 2 de enero de 1890, Lucignani contribuye en gran parte a salvar la situación en la que se encuentra el Teatro Real de Madrid, obteniendo gran éxito en las representaciones de *La Africana*, por lo que Michelena lo contrata nuevamente para la temporada 1890/91. Después del éxito en Madrid, Lucignani es contratado para la inauguración del *Nuevo Teatro* de Bilbao (Arriaga) el 1 de junio de 1890 en *La Gioconda*. Retrato y datos biográficos en “Benedicto Lucignani. Primer tenor en el Teatro Real de Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 47, 22-XII-1890, p. 371-2.

Salarich; Joaquín Almiñana es el maestro de coros. Reproducimos la reseña que publica *El Liberal* sobre el estreno de *Tannhäuser* en Madrid:

“Wagner triunfa.

No hay que dudarle; el gran revolucionario del arte se impone y triunfa. Tardamos en esto mucho tiempo.

Pero ya que en el orden político admiten todos la representación de la soberanía, el voto universal, no es mucho que en música proclamemos la soberanía del genio.

Poco importa saber si Wagner triunfa conquistando, sometiendo, esclavizando la opinión rebelde, o triunfa por la razón, por el convencimiento, porque la gente penetra en el alma del gran poeta.

Los dos hechos se dan y ambas causas contribuyen al triunfo de Wagner. La revolución que significa Wagner, no mereció desde el primer día el asentimiento de todos, pero fue lentamente destruyendo los hábitos, las rutinas, las preocupaciones. Hoy ya no se combate a Wagner.

Lo más que hacen algunos aferrados a la tradición de las melodías de organillo aplicadas al teatro, es confesar que no entienden al gran músico. Se batan en retirada.

El triunfo de Wagner, para ser verdadero tiene que ser como es: el entusiasmo fanático del corto número, el aplauso de las mayorías y la protesta de algunos recalcitrantes. Pero con ese aplauso, Wagner ganará el corazón de las muchedumbres. Hablará al sentimiento y habrá reformado el drama lírico, volviendo por los fueros del buen gusto y de la verdad.

El público

El teatro estaba brillantísimo. Venus estaba algo más que acompañada por el coro de ninfas, estaba representada en la hermosa sala. Las artes, las letras, la política la aristocracia, tenían en el público de anoche la inmensa mayoría.

El público oyó con aquel silencio que obedece a la curiosidad de lo nuevo y al respeto de lo bueno. Durante los entreactos se hablaba y se comentaba la ópera, y no los temas de la política del día. Lo que es signo evidente que lograba interesar a los espectadores más indiferentes.

Interés, aprobación que llegó en el final de todos los actos a crecer y desbordarse en ruidosos y prolongados aplausos.

Recordamos con pena que cuando la representación de *Orfeo*, había comentarios desfavorables, burlas y censuras. Anoche el buen tono, que consiste muchas veces en hablar durante la función, ese mal llamado buen tono, cedía ante la grandeza del poema. Hubiera sido una profanación...

No por eso dejaban de cultivar el chiste algunos inteligentes a costa de la música de Wagner. Pero, francamente, después de haber agotado los franceses todo el ingenio de sus escritores, cronistas, *boulevardiers* y caricaturistas, ya no causan gran efecto las bromas de nuestros *amateurs sur le retard*, es decir, que censurar a Wagner gastando el *humor*, no puede probar nada.

«También en Jerusalén –ha dicho Emilio Zola– se hicieron muy bonitas gacetillas contra Jesús».

Acto primero.

El público madrileño ha oído y admirado muchas veces la grandiosa obertura del *Tannhäuser*. La orquesta del Real la ejecutó anoche con admirable brillantez, y los profesores y el maestro Mancinelli alcanzaron una ruidosa ovación y la obertura fue repetida. De esta hermosa página musical ha dicho Liszt:

«La voz de *Tannhäuser* y la de Venus se elevan por encima de este oleaje espumoso e hirviente que baja y sube sin cesar. Las Sirenas y las Bacantes se

llaman entre sí, con gritos siempre más fuertes y más imperiosos. La agitación llega a su colmo; no deja ninguna cuerda silenciosa; hace resonar todas las fibras de nuestro ser. Las notas jadeantes vibran con fuerza sobrenatural en una alternativa desordenada; tan pronto gimen como suplican, hasta que la inmensa aspiración de lo infinito vuelve gradualmente, recoge todos estos sonidos, todos estos timbres, los funde en una suprema armonía, y despliega, por encima de esta basta urdimbre, las alas de un himno triunfal».

La escena entre Venus y Tannhäuser es muy apasionada. La señora Arckel y el señor Lucignani la dicen bien.

El célebre canto de los peregrinos produce viva y honda emoción. El contraste entre el canto pastoril alegre y sencillo que sigue a la primera mutación y el solemne canto religioso, es admirable. Con razón dice Liszt: «sobre la melodía pastoril, parecida a una guirnalda de flores campestres, los graves contornos del piadoso cántico se elevan como las arcadas de una bóveda ojival».

El acto primero termina con un Septimino de mucho efecto que recuerda los de la óperas italianas; pero en el cual se ve bien claro el influjo innovador de la vigorosa personalidad artística del insigne autor de *Lohengrin*. El Septimino fue muy aplaudido. El público llamó a la escena varias veces al maestro Mancinelli y a los principales intérpretes de la obra.

Acto segundo.

Empieza con una romaza de tiple de corte italiano. La melodía es sencilla y poética. La señora Gabbi la dice muy bien y es muy aplaudida.

Sigue el dúo de Isabel y Tannhäuser, que recuerda también los de la música italiana.

Se oye con gusto.

La marcha, con que comienza la escena del torneo poético, es como todos los aficionados a la música saben, elegante, caballeresca, inspiradísima. El maestro Mancinelli la llevó muy bien. Quiso el público que se repitiera; pero el maestro no se mostró propicio, e hizo bien, a interrumpir la acción, y la marcha no fue repetida.

El canto de los tres trovadores es noble y severo. Las apasionadas estrofas que Tannhäuser dedica a Venus, al placer, al amor carnal y que provocan una verdadera tempestad en aquel brillante concurso, son de mucho efecto.

La frase de Isabel, el concertante y el final, de una poderosa fuerza dramática, son de primer orden. El público se sintió dominado por el genio de Wagner y aplaudió entusiasmado. Tuvo que levantarse el telón cinco o seis veces. Este fue el momento elegido para que desfilasen por el escenario varias comparsas cargadas con algunos de los infinitos regalos que tuvo Mancinelli.

Acto tercero.

Comienza con un preludeo muy notable.

La plegaria de Isabel que sigue es verdaderamente conmovedora.

El nuevo coro de peregrinos produce aún más efecto que el del acto primero.

La famosa romaza de Wolfran, más generalmente conocida con el nombre de *romanza de la estrella*, se aplaudió mucho. Dicen algunos críticos que podría figurar esta pieza en cualquier ópera de Donizetti o Bellini. Nosotros creemos que se parece más a las romanzas de Schubert.

El número con que acaba la ópera, lo que se llama el *recitado de la peregrinación a Roma*, es una página hermosísima, a la altura de las mejores que Wagner ha escrito.

Tan admirablemente, de tan prodigiosa manera expresa la música los distintos estados por que pasa el ánimo del protagonista, que pudo decir Liszt: «Sólo el mismo Wagner es capaz de decirnos si adapta las palabras a sus melodías o si por el contrario busca las melodías para sus versos».

El público aplaudió mucho la escena final.

La Ejecución.

Al tratar de esta parte del espectáculo merece ser colocado en primer término el maestro Mancinelli, a cuyo talento incomparable como director se debe principalmente el buen éxito alcanzado por el grandioso poema musical de Wagner.

Arrastrado por su pasión artística ha ensayado la obra con primoroso esmero, no escaseando los ensayos y ocupándose con verdadera escrupulosidad de los más mínimos e insignificantes detalles.

Como el elemento instrumental tiene tan importante parte en el *Tannhäuser*, ha puesto singular empeño en obtener la perfección, y hay que convenir en que ha llegado al último límite en el logro de sus propósitos.

Durante todo el trascurso de la representación, hizo la orquesta maravillosos prodigios, que honran sobremanera a los profesores del regio coliseo, y al ilustre maestro que con tanto acierto les dirige.

Mancinelli fue llamado infinidad de veces a la escena y sus amigos y admiradores le obsequiaron, como beneficiado, con numerosos y valiosísimos presentes, algunos de los cuales fueron exhibidos en el proscenio.

El cuarto de Mancinelli estaba materialmente atestado de preciosos objetos de arte, cuya lista sería prolijo enumerar.

El triunfo del maestro fue completo y tan ruidoso como espontáneo y merecido.

En cuanto a los cantantes, no estuvieron todos a la altura de la orquesta, aunque, en honor de la verdad, trabajaron con gran celo y pusieron de su parte la mejor voluntad del mundo para salir airosos en el desempeño de sus respectivas partes.

Sólo debemos exceptuar a las señoras Arkel y Gabbi, únicas que, a nuestro juicio, ejecutaron sus papeles de un modo absolutamente satisfactorio.

La primera, hermosísima como mujer, lució su bellísima voz de soprano y cantó con voluptuosa pasión y exquisito sentimiento la parte de Venus, erizada de dificultades, a pesar de la escasez de sus proporciones.

La señora Gabbi ganó anoche todo el terreno perdido en otras representaciones. Fue una Isabel muy correcta y expresiva, que supo dar al papel de la infortunada princesa todo el misticismo y carácter melancólico de que se halla impregnado. Unánimemente se reconoció que estuvo admirable.

Lucignani estuvo acertado en unos pasajes y vacilante en otros, aunque siempre hizo gala de sus brillantes facultades, logrando alcanzar en repetidas ocasiones el favor del auditorio.

Dufriche interpretó regularmente el personaje de Wolframo, por más que no se mostrara quizás al nivel de la circunstancias.

Rossi, Vanrell, Ponsini, Ziliani contribuyeron, en la medida de sus fuerzas, al buen efecto del conjunto.

Los coros, admirablemente ensayados por el Sr. Almiñana, se portaron como buenos y produjeron todo el efecto apetecido.

Los trajes excelentes y el decorado muy propio y vistoso en los actos primero y tercero.

El salón del segundo es impropio de la escena del Teatro Real, no solo por el estado en que se encuentra, sino por lo anacrónico de su estilo con respecto a la época en que se sucede la acción de la ópera.

Fuera de este lunar, la dirección escénica estuvo acertada y por ella merece plácemes el Sr. Salarich²¹³.

Wathever en *El Imparcial*:

“El afán que dominaba al público por oír la ópera de Wagner se muestra de manera palpable al observar que antes de la hora señalada para comenzar la función, estaban ocupadas ya, no las localidades de los pisos altos, en las que se refugian los fervientes aficionados de la música, sino las butacas, palcos, plateas, en los que de ordinario no aparecen las damas hasta después del primer acto.

Cuando el maestro Mancinelli ocupó su asiento y alzó la batuta dando la señal para comenzar la sinfonía, el teatro ofrecía un espléndido golpe de vista; nos parecía asistir a una función de gala. S. M. la reina ocupaba su proscenio; varios ministros estaban en el suyo; otros palcos tenían mucha semejanza con un verdadero ramillete de cabezas, y por todas partes no había más que personas conocidas. *Todo Madrid* estaba en el Real.

No vamos a caer en la tentación de analizar la ópera *Tannhäuser*. Pretensión inocente sería meter la hoz de la crítica donde tantas otras, mejor afiladas, se han mellado. Estudiadas y discutidas hartamente la escuela y las óperas de Wagner; empeñada todavía la lucha por la vida entre el estilo wagneriano y el de la escuela italiana; ensalzada hasta lo sublime por unos la ópera *Tannhäuser*; censurada por otros hasta lo imposible, con los engañosos rencores de la pasión de escuela y de patria, quédese para más tranquilas horas el minucioso examen del *Tannhäuser*.

Hoy, rindiendo necesario, aunque poco gustoso, homenaje a las teorías dominantes, tenemos que formar entre los *impresionistas*. Allá van, pues, las impresiones experimentadas por el público en la representación de anoche.

Se oye con religioso silencio la sinfonía dada a conocer en Madrid, lo mismo que la *marcha* del acto segundo, por la Sociedad de Conciertos. La interpretación de la sinfonía es una maravilla: la orquesta hace prodigios salvando admirablemente aquellos pasos llenos de dificultades. El público prorrumpe en atronadores aplausos, y el maestro Mancinelli se levanta varias veces para saludar al público.

Se alza el telón, pero los aplausos continúan tan ruidosos, que la sinfonía tiene que ser repetida anteponiendo los entusiastas la satisfacción de oír otra vez este número a la consideración del cansancio que produce la repetición a los profesores de la orquesta.

Comienza el primer acto. La escena de la *Bacanal* y de Venus y *Tannhäuser*, no obstante el mérito que en ella ponen los wagneristas, no despierta entusiasmo. Los *dilettanti* de corazón admiran la manera como refleja la música la lucha que existe en el alma de *Tannhäuser* y los seductores artificios a que acude Venus para detenerle. Los espectadores menos devotos de la música, pero adoradores de la forma femenina, se detiene a observar que la señora Arkel representa una *Venus muy fresca* y vaporosa, como debía sin duda andar por aquellos jardines entre ninfas y sirenas; tan vaporosa, que lucía a maravilla los contornos de su esbelta figura.

El canto de los peregrinos que empieza a oírse lejano, que se desarrolla vigoroso cuando los peregrinos ocupan la escena y cuyos ecos se van perdiendo a medida que éstos se alejan, se distingue por su severo carácter religioso y es de gran hermosura, lo mismo que la escena y *settimino* que prepara el final del acto

²¹³ “Las noches del Real”. *El Liberal*, 23-III-1890.

primero. Los artistas son llamados a la escena, en la que se presentan con el maestro Mancinelli.

En el acto segundo han parecido demasiado largos el monólogo o aria de Isabel, con que empieza el acto, y sobre todo en la escena de la fiesta de los Bardos el canto de los tres trovadores. En cambio la grandiosa marcha ha sido acogida con frenético entusiasmo, no ya por su brillante conjunto, sino porque siendo más conocida el auditorio saborea sus bellezas. Quizá por esta razón, a vuelta de varias audiciones, esos números obtendrán mayor éxito, como lo obtuvo ayer el concertante con que termina el acto, de gran efecto teatral, y que ha gustado más desde luego porque recuerda la manera de hacer de la escuela italiana.

El concertante fue muy aplaudido; los artistas y el maestro Mancinelli salieron a escena cinco o seis veces, exhibiéndose entonces también por varios pajecillos gran número de regalos ofrecidos a Mancinelli por sus admiradores.

El acto tercero comienza por un preludio, en el que se inicia el tema desenvuelto un poco más tarde en el recitado de la peregrinación, el trozo calificado como culminante de la ópera dentro del wagnerismo.

Sigue al preludio la plegaria de Isabel, que dice bien la Sra. Gabbi, y la romanza de barítono cantada por el Sr. Dufriche, romanza que, separándose del carácter general de la ópera, demuestra las aptitudes de Wagner para la escuela italiana.

El recitado de la peregrinación es preciso oírlo varias veces para ir comprendiendo el mérito de una composición en que el maestro presenta unidos los dos elementos del drama lírico: la palabra y la música. No ha alcanzado gran efecto quizá por ser uno de los números más abstrusos de la ópera.

Los aplausos volvieron a sonar ruidosos después del coro final en que se reproduce el tema religioso de la sinfonía, y se repitieron entonces las llamadas a escena.

Tal es lo ocurrido anoche. Como primera audición de una ópera y de una ópera de Wagner, el éxito ha sido indudable. El público juzgará, después de oír varias veces *Tannhäuser*, si es ópera que debe quedar de repertorio, como nosotros creemos.

Creemos también que es muy laudable el esfuerzo realizado por todos los artistas que han formado parte en la representación, y especialmente por el maestro Mancinelli, alma del *Tannhäuser* de anoche, aunque se nos antoja que algunos números musicales, como el recitado de la peregrinación, por ejemplo, tendrían más efecto con un reparto distinto.

De todas suertes no debe olvidar el público madrileño que a Mancinelli debemos el conocer *Tannhäuser*, quedando este gratisimo recuerdo unido al de su beneficio, en el que le enviamos nuestra enhorabuena, lo mismo que a los profesores de la orquesta, dignos de todo elogio.

La obra ha sido puesta en escena con todo aparato y con gran lujo en trajes y decoraciones y esperamos que la empresa la haga oír a todos los turnos.

Y basta por hoy de Wagner y de *Tannhäuser*²¹⁴.

Antonio Guerra y Alarcón en *La España Artística*:

“El acontecimiento artístico de la actual temporada la ha sido la primera representación del *Tannhäuser* de Wagner.

²¹⁴ Whatever: “Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*”. *El Imparcial*, 23-III-1890.

La representación de la obra del gran músico alemán ha sido justamente considerada como una batalla: antes de la representación las discusiones han sido innumerables, y después aquéllas se han convertido en un coro de alabanzas.

De aquí en adelante podrán discutirse las innovaciones que ha introducido en el arte lírico; pero lo que nadie discutirá es la grandeza de su genio y la audacia con que ha acometido reformas que hasta hace pocos años se hubieran tenido por disparatadas e imposibles.

Wagner es un gran maestro, y si la voluntad de Strauss no ha sido tan complaciente que le señala sitio en el panteón de las divinidades de la música llamadas a compartir con Lessing, Goethe y Schiller las inefables delicias de la inmortalidad, el porvenir le reserva el puesto de honor con que premia la historia de todo adelanto efectivo, todo progreso verdadero.

Se ha dicho que Wagner es el continuador de Gluck, y que su obra se reduce a desarrollar el principio del drama musical de aquel insigne maestro. Se ha dicho que así como Gluck acude a la mitología en busca de inspiración, así Wagner acude a las leyendas medioevales [sic], a los orígenes de los pueblos modernos, en busca de asuntos para sus concepciones musicales. Es aceptable la primera afirmación, pero no estoy conforme con la analogía que se quiere establecer en la segunda.

Hay en Gluck más consistencia en el pensamiento. Los personajes que canta y los asuntos en que se inspira, tienen más realidad tangible y conservan en parte, bajo sus manos ese sello característico de la antigüedad clásica, ese equilibrio entre el fondo y la forma con que se distingue y brilla la belleza griega.

Ni Orfeo, ni Carón, ni las dos Ifigenias pueden compararse en este concepto con *Tannhäuser*, con *Lohengrin*, ni con los *Nibelungen*. Allí el drama se desarrolla con facilidad, las situaciones se suceden sin violencia, los personajes se hacen interesantes y el carácter se determina o se bosqueja con líneas firmes. Aquí domina lo vago o lo genérico, y vencen a la determinación concreta de las cosas las abstracciones del entendimiento, que no pueden dar de sí ese interés vivo que se encuentra en la contemplación de un asunto real o de una individualidad bien merecida y definida.

Sobre que las leyendas de la Edad Media, siquiera por su origen se remonten a la antigüedad clásica, están corrompidas en su mezcla informe con el milageo al uso de los tiempos, y con las supersticiones más contradictorias y absurdas. El mismo argumento de *Tannhäuser* es una prueba de lo que sostengo. El antecedente de la leyenda de Tieck está en las luchas poéticas de los *minnesingers* [sic], trovadores populares que formaron la literatura y hasta el idioma de la nacionalidad alemana actual. La leyenda de Tieck altera la tradición y Wagner le añadió nuevos elementos con el episodio del *torneo de los Trovadores*.

Críticos muy eminentes acusan a Wagner de elegir para sus obras argumentos imposibles y de presentar por esta causa ante el público cuadros que ni le interesan ni le conmueven. Esta acusación sería poderosa si la música del ilustre maestro, si la misión, si el puesto que le corresponde en la historia del arte musical no consistiera precisamente, o no exigiera como condición indispensable esta especie de desvanecimiento de lo particular en lo general, de lo que es propio del individuo en lo que es propio del sentimiento indeterminado y abstracto.

Wagner no es el continuador de Gluck, sino como el resumen de toda esa época esplendorosa en la historia del arte musical, que comienza con Bach y termina con Beethoven. Wagner es un resumen y un sistema; en el primer concepto, le corresponde la representación de todos los que le han precedido en el cultivo de la música; en el segundo ha buscado, bajo una sola forma y una sola determinación del arte, la solución del problema musical. Su concepción dramática, en íntimo y perfecto acuerdo con su concepción musical, no significa otra cosa; y si ha tomado

de Gluck el principio y como el rudimento de la idea, lo ha tomado desarrollándolo en el sentido de la sinfonía beethoveniana y de la música instrumental.

¿Se equivoca el insigne maestro? ¿Será su obra una obra de transición que facilite un nuevo progreso donde el arte descansa definitivamente en la posesión entera de la verdad que le es propia? ¿No supone la obra de Wagner, para que se cierre el círculo, es decir, para que la música acabe donde comienza la poesía, no supone, digo, la necesidad de volver a la música instrumental, no bajo la forma de drama ni de sinfonía, sino bajo la forma de poema? ¿No resolvería esto el conflicto en la esfera misma de la música, corrigiendo la vaguedad necesaria del fondo dramático enfrente de la música instrumental, y la insuficiencia de la música instrumental bajo al ya racionalmente agotada sinfonía?

Pero si tal es Wagner considerado en su significación como maestro, debemos convenir en que ha de ser de suma dificultad juzgar y aún exponer cualquiera de sus obras. De una parte la altísima posición que de derecho le corresponde entre los compositores; de otra, sus condiciones de carácter, su método riguroso, sus estudios, su manera de escribir, su rara constancia y más que constancia, su extraordinaria firmeza, el tiempo que dedicaba a sus composiciones, la nimiedad con que atendía a los menores detalles, ese peso siempre en ejercicio y aquella combinación en actividad, ante los cuales Meyerbeer, con ser lo que es, y puesto que haga aprender aritmética a los copistas, no tienen valor ninguno ni da la menor idea; todo hace de ese juicio y de esa exposición, obra de tanto empeño, que casi rayaría en temeraria si no la abonasen, con el carácter de cronista musical, que debe estar autorizado para todo, la benevolencia de los lectores de *La España Artística*, que no de faltar para quien habla con sinceridad y modestia. [...] ²¹⁵

La música

La primera impresión que produce en el espectador *Tannhäuser* es la de ser algo nuevo, algo extraordinario, algo que se separa de los que estamos acostumbrados a oír en la escena.

Examinada en conjunto la partitura de Wagner y prescindiendo, entiéndase bien, de ciertos detalles transitorios, no recuerda ni remotamente la música de ninguno de sus predecesores; y este sello evidente de originalidad es a mi juicio el mérito más eficaz para merecer la consideración de la crítica.

Tratando de analizar esta impresión, lo primero que se echa de ver es un desdén profundo y nunca interrumpido por todos esos medios trillados que posee un compositor para hacerse aplaudir del público.

Con esto ya queda dicho que en la composición musical Wagner, fiel a la línea trazada por él, sigue la marcha de la acción. En *Tannhäuser* no hay cavatinas, ni dúos cortados con patrón, ni brindis, ni coros intempestivos: no hay más que un drama completo que sigue un curso lógico por una succión de escenas, y realizado por el lenguaje soberanamente expresivo de la música.

Verdad es que esto puede disgustar a muchos, como a un respetable señor que estaba a mi lado y me preguntaba en dónde demonios estaba el aria de salida de la tiple, poniéndome en el caso, después de mucho porfiar, de contestarle:

—Pero, hombre de Dios, ¿cree usted que las triples no han de poder salir sin aria de salida? Pues ahí vera usted como ha salido la Gabbi y no le ha pasado nada.

Wagner concede, pues una importancia decisiva al elemento dramático. Como además tiene la ventaja de escribir él mismo los poemas para sus óperas, la música se adapta de una manera admirable a la idea poética, hasta en aquellos matices más

²¹⁵ Guerra y Alarcón da un resumen del argumento de *Tannhäuser* que no reproducimos.

fugaces e inasequibles del pensamiento, sin que nunca resulte torturada la prosodia de las palabras ni de las cláusulas.

En *Tannhäuser* merece especial mención el procedimiento de las reminiscencias psicológicas obtenidas por el encadenamiento de ciertas frases melódicas, que estando vinculadas a un personaje o a una situación dada, reaparecen, oportunamente modificadas, cuando conviene recordar aquella situación o aquel personaje.

Pero en nada revela Wagner conocimientos tan vastos como en la armonía, en las masas corales y en la instrumentación.

La sinfonía resume todo el pensamiento del drama. «Por la originalidad y novedad de la instrumentación –dice Filippo Filippi– la sinfonía del *Tannhäuser* supera a todas, sin exceptuar a las más célebres. Condensa los dos grandes aspectos del drama, el amor sensual simbolizado en la frase de Venus y el motivo voluptuoso de Tannhäuser y de la orgía de las bacantes, y el sentimiento religioso en el coral de los peregrinos cristianos».

En la sinfonía, pues, está el pensamiento dramático del compositor.

El canto pastoril de *cornu inglés* es una deliciosa melodía de sencillez y frescura exquisitas, que produce una bellísima impresión.

El coro de peregrinos, escrito para voces solas, parafrasea la segunda mitad del tema religioso de la sinfonía.

El final del primer acto es una hermosa página musical.

La famosa marcha, amplia, noble, severa y majestuosa, despliega en todo su vasto cruzamen las alas de un himno triunfal.

El segundo acto termina con los acordes finales del coro de peregrinos.

El preludio del tercer acto, que anticipa las ideas musicales del recitado del tenor, es una obra de gran mérito.

La romanza de barítono, *La estrella de la tarde*, de corte esencialmente italiano, es una de las piezas de la obra que más se apartan del estilo de Wagner.

Y termina la ópera con el recitado de la peregrinación a Roma. En ésta se encuentran cuantas formas de lenguaje pueden significar afectos y estados psicológicos; la narración épica, el recitado, la interjección, el grito, la risa sardónica, el lamento doloroso, la imprecación, el sarcasmo.

La ejecución.

Fue inmejorable por parte de la orquesta.

Al maestro Mancinelli se debe este prodigio.

Pocas veces se ha oído una obra tan admirablemente dirigida. *Tannhäuser* es la ópera quizás que mejor ha dirigido el ilustre maestro.

Al empuñar la batuta fue aclamado, y al concluir todos los actos tuvo que presentarse en escena, en compañía de los artistas, a recibir ovaciones frenéticas.

Mancinelli se había hecho digno de tales entusiasmos.

El público hizo repetir la obertura. El maestro Mancinelli arrancó a aquella instrumentación asombrosa, efectos no bien comprendidos hasta ahora.

El alma poética y musical de Wagner, se reveló dirigida por Mancinelli de un modo maravilloso.

Todos cuantos elogios se tributen a las señoras Arkel y Gabbi, serán pocos y sin color.

La Arkel, admirable y prodigiosa. La gran artista logró uno de esos triunfos que no se olvidan.

La Gabbi dio a su papel toda la triste melancolía y toda la angelical ternura que necesita.

Es preciso reunir condiciones de actriz y cantante para hacerse aplaudir con verdadero entusiasmo en escenas tan difíciles.

Lucignani interpretó el papel de protagonista con la conciencia, con la delicadeza y la expresión de una parte donde no hay sonoridades extremadas ni vocalizaciones, nada, en fin, de efectos rebuscados.

Dufriche, Rossi, Vanrell y Ponsini dieron gran expresión dramática a sus partes respectivas.

Resumiendo: un éxito inmenso para la obra de Wagner, para el beneficiado, para todos los artistas encargados de la ejecución y para la empresa, que merece sinceros plácemes por haber elegido el *Tannhäuser*²¹⁶.

En el artículo realizado por Peña y Goñi en *La Época*, el crítico donostiarra recoge testimonios de Hauptmann, Mendelssohn, Schumann, Zola y Boudelaire sobre *Tannhäuser*. Dice Peña y Goñi:

“[*Tannhäuser*] Se estrenó en Dresde el 15 de octubre de 1843²¹⁷ e hizo fiasco, como el *Barbero* en Roma, como la *Norma* en Milán, como la *Carmen* en París.

Y los periódicos gritaron; dijeron que la ópera era insoportable, que aquello no tenía melodía ni forma, y hubo quien se quejó, en medio de un desconuelo, épico, de que Isabel no contrajera matrimonio con *Tannhäuser*.

La *Gaceta de la Alemania del Norte* juzgó la obra con un chiste, el siguiente, poco más o menos: –Si es verdad que Wagner aspira a elevarse a desconocidas alturas, librenos el cielo de que llegue a ellas. Es tan terrible el aburrimiento que corona esas alturas, que son inaccesibles y se moriría uno allí.

Los músicos de profesión mordían como víboras al autor de *Tannhäuser*.

Hauptmann, que había sucedido a Weisling [Weinlig] en la dirección de la escuela de Santo Tomás, escribía a Spohr, el autor de *Fausto*, que la obertura de la ópera era «completamente atroz, increíblemente larga, mal hecha y aburrida...»

Y Mendelssohn, el dulce, el elegíaco Mendelssohn, después de haber oído la ópera, decía al propio Wagner «que una entrada en canon, en el *adagio* del final segundo, era lo único que le había gustado».

Únicamente Schumann supo oír la ópera y comprender lo que contenía cuando escribió a Dora lo siguiente:

«Quisiera que pudiese Vd. oír *Tannhäuser*, contiene trozos más profundos, más originales, en una palabra, cien veces mejores que las óperas anteriores, y al mismo tiempo muchas frases musicalmente triviales. En suma, Wagner pude adquirir gran importancia en el teatro, y estoy seguro de que no le falta el valor necesario. Los medios técnicos, la instrumentación, por ejemplo, son notabilísimos, incomparablemente más seguros que antes. Ya ha escrito un nuevo libreto: *Lohengrin*».

Pero esta opinión de Schumann no duró mucho, puesto que en 1853 escribía:

«Wagner no es un buen músico, le falta el sentimiento necesario de la forma y de la belleza del sonido. Fuera del teatro su música es pobre; es música de aficionado, vacía y desagradable»(!!!).

²¹⁶ Guerra y Alarcón, A.: “Teatro Real. Beneficio del maestro Mancinelli”. *La España Artística*, III, 87, 23-III-1890, p. 3.

²¹⁷ *Tannhäuser* se estrena el 19 de octubre de 1845.

¿Cómo extrañar, después de tales críticas, la *olla de grillos*, la *ensalada de cangrejos* y otra lindezas por el estilo que oían en Madrid, cuando el humildísimo autor de las presentes líneas levantó, hace veinte años, la bandera wagnerista?

¡E pur si muore!

El desdichado compositor que, según sus propias palabras, comprendía que se había divorciado por completo del público al escribir el *Tannhäuser*, volvió sus ojos a Berlín, convencido de que el fiasco de la ópera en Drede lo cerraba para siempre de las puertas de aquel teatro donde la Schroeder-Devrient la gran artista, le había, materialmente regalado el triunfo de *Rienzi*.

Rienzi tenía arias, dúos, tercetos, marchas militares, concertantes, todo el expediente de la ópera italiana. Y el éxito fue inmenso.

El buque fantasma señaló el primer movimiento de antipatía, porque Wagner se permitió dar un paso adelante, despreciando algunas convenciones teatrales.

Tannhäuser rompía casi en absoluto con el corte anticuado y falso del libreto de ópera y ponía en toda su luz el poema musical. Cayó, y Wagner soñó en altas protecciones, en esas protecciones fantásticas que habían de realizarse mucho más tarde, merced a Luis de Baviera, muerto trágicamente hace algunos años.

Precisamente reinaba entonces en Alemania Federico Guillermo IV, aficionado a las bellas artes, y particularmente a la música, que había llamado a su corte a Meyerbeer y a Mendelssohn y encargado al último los coros de *Antígona*, con el objeto de restaurar la tragedia antigua.

Wagner creyó que a nadie mejor que al Monarca podía dirigirse para conseguir que *Tannhäuser* se pusiese en escena en Berlín. He aquí como cuenta él mismo el resultado de sus gestiones:

«Me fijé principalmente en el teatro de Berlín para la propaganda de mi ópera; pero el intendente de los Reales teatros de Prusia me contestó con una rotunda negativa. El intendente general de la música de la corte parecía mejor dispuesto; me valí de él para solicitar del Rey que se interesase en la ejecución de mi obra y pedía permiso para dedicarle la partitura de *Tannhäuser*. La respuesta oficial fue que el Rey no aceptaba jamás la dedicatoria de una obra sin conocerla; pero que en vista de los obstáculos que se oponían a la ejecución de mi ópera en el teatro de Berlín, se podría hacérsela oír al Rey si yo arreglaba para banda militar algunas piezas que se tocarían en la parada. No podía verme más humillado ni conocer mejor cuál era mi verdadera posición. Desde aquel instante toda publicidad de arte había cesado para mí».

Tal fue el éxito de *Tannhäuser* y tal desesperada situación en que se encontró el desdichado maestro, solo, desamparado, presa de ataques de todo género y condenado a perpetua lucha hasta los últimos días de su existencia.

Hoy presenta el *Tannhäuser* en la obra colosal de Wagner el primer vagido, un ensayo pudoroso, algo que queda detrás de *Lohengrin* y aparece separado por un abismo del *Tristán e Isolda*.

Como la aleación rossiniana que se nota en los actos segundo y cuarto del *Roberto* de Meyerbeer, el final del acto primero y el dúo del segundo de *Tannhäuser*, dan fe de que las fórmulas de la ópera italiana persisten todavía en la partitura de Wagner, pero esos pequeños defectos desaparecen ante la grandiosa concisión del poema, en el cual el cristianismo sale victorioso de la sensualidad pagana, poema hermoso, poema soberbio, que ilumina como una aurora celeste la incomparable figura de Isabel.

Para valorar el mérito del *Tannhäuser* es preciso remontarse a la época en que Wagner señaló con esa obra la revolución que habría de verificarse en el arte, merced al genio del maestro y a la inquebrantable fuerza de voluntad del hombre.

En 1845 [sic] se estrenó *Tannhäuser* en Drede, cuando el Madrid filarmónico se extasiaba en los teatros de la Cruz y del Circo con *María di Rohan* y *Beatrice di*

Tenda, con *I Lombardi y Parisina d'Este*, con *Ernani y Corrado d'Altamira*, con *I fidanzati di Sicilia* y *Roberto Devereux* e *Il ritorno di Columella*.

Si *Tannhäuser* se hubiese aparecido entonces en la villa y corte de España, no hubiera quedado de la ópera de Wagner «ni la reliquia de su lumbre».

Rotos casi completamente los moldes de la ópera italiana, el público hubiese protestado con indignación contra aquella violación de derecho artístico que hacía tabla rasa de *arias*, *dúos* y *tercetos*, de *ritornellos*, *andantes* y *cavaletas*, que daba al drama musical capital importancia, y pretendía establecer la fusión íntima ideal, de la poesía y de la música.

Estamos en 1890; han transcurrido cuarenta y cinco años, casi medio siglo, desde el estreno de *Tannhäuser*, y lo que ayer se hubiese silbado con furor, se aplaude hoy con entusiasmo.

El *leitmotiv* de la imbecilidad humana ha sonado de nuevo, y el genio se impone y dicta leyes que aprovechan, en primer término quizá, a aquellos que contra ellas elevaron ridículas protestas.

Y después de Wagner vendrá otro a quien se lapidará lo mismo; y seguirán los imbéciles negando la luz; y, desde Jesucristo, crucificado por redimir a la humanidad, hasta el fin del mundo, se asistirá al espectáculo de la crucifixión del genio; y éste, como el Hijo de Dios, resucitará al tercer día, subirá a los cielos del arte y desde allí vendrá a juzgar a los tontos y a los ilusos, a quienes hundirá para siempre en los infiernos de la majadería eterna.

Amén.

Zola, en *L'œuvre*, ha puesto en labios de Gagniere, el fanático wagnerista de la novela, algo hermosísimo que se refiere a Wagner y a la sinfonía de *Tannhäuser*, y que quiero verter al castellano. Helo aquí:

«¡Oh! ¡Wagner, el dios en quien se encarnan siglos de música! Su obra es el arca inmensa, todas las artes en una, la verdadera humanidad de los personajes expresada al fin, la orquesta viviendo aparte la vida del drama; ¡y qué degüello de las convenciones, de las fórmulas ineptas! ¡que libertad revolucionaria en lo infinito!... La obertura del *Tannhäuser*, ¡ah! es el *alleluia* sublime del nuevo siglo; primeramente el canto de los peregrinos, el motivo religioso, sereno, profundo, con palpaciones lentas; después las voces de las sirenas que lo ahogan poco a poco, las voluptuosidades de Venus llenas de delicadezas enervantes, de adormecedoras languideces, cada vez más insinuantes, más fuertes, más desordenadas; y enseguida el tema sagrado que torna gradualmente como una aspiración del espacio, que se apodera de todos los cantos y los funde en una suprema armonía para arrebatarlo en las alas de un himno triunfal!...»

Todo el *Tannhäuser* está condensado en ese párrafo admirable que revela a las claras el wagnerismo entusiasta del autor de *L'Assommoir*, del revolucionario de la novela, cuyas afinidades con el revolucionario de la música han de ser algún día, por mi parte, objeto de un estudio especial.

Baudelaire resume el poema de *Tannhäuser*, diciendo que es la representación de los dos principios que han elegido como campo de batalla el corazón humano; la carne con el espíritu, el infierno con el cielo, Satán con Dios.

Alice y Bertramo en *Roberto el Diablo*, Margarita y Mefistófeles en *Fausto*, reproducen esa lucha en dos óperas que el público madrileño conoce y admira, pero nadie como Wagner, dicen oportunamente Soubies y Malherbe en su magnífica obra *L'œuvre dramatique de Richard Wagner*, ha podido adornar un asunto viejo con variaciones tan originales; y nadie como él ha tenido el atrevimiento de arrojar en brazos de la diosa del amor al héroe de un drama de la Edad Media en que el mismo Papa acaba por representar un papel.

El argumento del *Tannhäuser* es conocido. *La Época* ha dado de él cuenta sustancial; pero el aficionado que quiera conocer en todo sus detalles la odisea de

la ópera, debe adquirir un interesante opúsculo del inteligente aficionado D. Félix Borrell, titulado *El Tannhäuser*, de Ricardo Wagner, que se ha puesto a la venta hace pocos días.

En ese opúsculo encontrará noticias curiosas y fidedignas y juicios entusiastas. El Sr. 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.

Cuanto a la música hay poco, muy poco que decir. Fuera del *dúo* del acto segundo, cuyo *allegro* tiene toda la forma de *cabaletta* italiana; fuera del final del primer acto, demasiado diluido y cuya forma, dígase lo que quiera, es también puramente italiana; fuera de la escena del certamen poético en la cual la intervención obligada del arpa introduce la monotonía que proviene de un procedimiento sistemáticamente repetido, todo lo demás es sencillamente una obra maestra, obra maestra de poesía y obra maestra musical, obra completa, en suma, donde Wagner poeta y Wagner músico se dan la mano y se inspiran mutuamente par llegar a esas alturas que sólo puede alcanzar el genio.

El cuadro de la Venusberg, introducción de la ópera, es una maravilla, y jamás seguramente la orquesta ha alcanzado un colorido lleno de lascivia y de seducción como la que ostenta esta página a quien nadie se atreve hoy a poner una tacha.

Otro tanto sucede con el admirable cuadro de la peregrinación, en el cual las notas del pastor, llenas de encantadora sencillez, se unen al admirable coral religioso de los peregrinos, prestándole una poesía penetrante. El septeto final del acto, a despecho de su corte algo convencional, es también notable por la nobleza de las frases de Wolfram y el ambiente caballeresco que reina en toda la pieza.

En el acto segundo hay que señalar el canto triunfal de Isabel, desahogo admirable del alma de la santa doncella, que la orquesta describe con comunicativo calor; la marcha famosa, de la cual nada hay que decir; el periodo de Wolfram en el certamen, y el soberbio adagio de la pieza concertante, apasionado y grandioso.

El acto tercero, que fue el que en realidad acentuó el fiasco de *Tannhäuser* en Dresde, se juzga hoy unánimemente como obra maestra, y los críticos de Wagner, lo mismo amigos que adversarios, proclaman las bellezas de la plegaria de Isabel y están conformes en afirmar que el relato de la peregrinación a Roma de Tannhäuser es una de esas inspiraciones de genio, que Wagner ha igualado algunas veces, pero no ha sobrepujado jamás.

Cuanto a la célebre romanza de la estrella, que anoche no encontró en el Teatro Real sino un público reservado en extremo, la misma celebridad de la pieza hace inútil todo comentario.

En resumen: *Tannhäuser* es una obra original, una obra admirable que señala en la historia del arte una fecha importantísima y quedará como revelación de un genio que hace cuarenta y cinco años, en plena dominación de un arte convencional y falso en su esencia, abrió nuevos derroteros al drama musical y señaló los fundamentos de la transformación radical que, combatida encarnecidamente en un principio, se ha impuesto ya, y domina y avasalla al mundo entero.

Al elegir el maestro Mancinelli para su beneficio el *Tannhäuser*, se ha mostrado lo que es: un gran artista. Nadie como el autor de Cleopatra podía intentar tan importante estreno, y merced a la autoridad del maestro y de los sentimientos de admiración y de respeto que le unen al público de Madrid, ha podido anoche entrar en el repertorio del Regio coliseo la ópera de Wagner, y señalar una fecha que quedará.

El éxito del *Tannhäuser*, a pesar de algunas deficiencias importantes de ejecución, fue grandísimo. El público aplaudió con entusiasmo la obertura, que hubo que repetir, la marcha, el adagio del concertante y la plegaria de Isabel. Dejó además oír sus aplausos en otras piezas de la ópera; y si ésta se juzgo en general

pesada y no terminó con esas manifestaciones ruidosas con que se acogen las obras que están al alcance de la generalidad, debióse a las dificultades que una labor original y que rompe violentamente con las tradiciones consagradas, encontrará siempre entre nosotros para imponerse en su totalidad por una primera audición.

De la ejecución de la ópera merece los honores el sexo femenino. La Sra. Gabbi alcanzó en la interpretación del papel de Isabel señaladísima victoria. La reputada artista bordó materialmente la poética parte de la heroína de Wagner, y tuvo acentos llenos de ternura, halló matices expresivos, delicados, que comunicaron al auditorio la emoción de lo bello y proporcionaron a la Sra. Gabbi una grande y merecida ovación.

La Sra. Arkel, que por respeto al nombre de Wagner y gratitud y consideración al de Mancinelli, se encargó de la corta, pero difícilísima parte de Venus, que en Alemania cantan siempre sopranos de primera categoría, dio extraordinario realce al primer cuadro de la ópera y destacó magistralmente los contrastes de sentimientos que dominan el alma de la diosa en su lucha con *Tannhäuser*.

Como tipo plástico, la bellísima artista creó anoche una Venus llena de seducciones, y en cuya contemplación pudieron recrearse *ad libitum*, la vista y el oído. Un doble éxito, en suma, éxito de artista admirable y de mujer guapísima, que habrá satisfecho por completo a la Sra. Arkel y deja un lecho de espinas a la que le sustituya en dicho papel.

La Sra. Morelli entonó con precisión matemática la espinosa melodía del pastor; el Sr. Lucignani ejecutó la terrible parte del protagonista, con buena voluntad, que es cuanto pudo dar de sí el simpático cantante en un papel que no se adapta gran cosa a su facultades; el Sr. Dufrique cantó el de Wolfram con gran solicitud, y los Sres. Rossi, Tanci, Ziliani, Wanrell [sic] y Ponsini cumplieron discretamente.

Los coros entonaron con valentía y precisión los de la ópera, que son muchos y de dificultad, y la orquesta fue, como casi siempre, sostén principal e intérprete el más eficaz y perfecto de la obra de Wagner.

Todo elogio es poco al lado de los que Mancinelli merece como concertador y director del *Tannhäuser*. No hubo detalle, no hubo matiz por insignificante que fuera, que no se [resaltara]²¹⁸ anoche con claridad y expresión de todo punto admirables.

La ovación que recibió el maestro es una de las más grandes y merecidas que se han hecho en el Teatro Real, y el constante entusiasmo del público, las aclamaciones unánimes con que fue acogido Mancinelli en las innumerables veces que fue llamado al proscenio habrán llenado de satisfacción al autor de *Las escenas venecianas*, y compensándole de las fatigas impagables que le ha proporcionado esta accidentada e inolvidable temporada.

Los regalos que los artistas del teatro y los amigos y admiradores del maestro le hicieron anoche fueron numerosos y de gran valor material algunos, pero, ninguno como el que le ofreció la concurrencia entusiasmada, como tributo de admiración y de cariño a sus eminentes dotes artísticas y a los servicios que resta a los aficionados.

Al lado de tan valiosos dones no me atrevo a colocar un cariñoso abrazo que quiero mandar a Mancinelli en prueba de afecto y de gratitud²¹⁹.

Tannhäuser se pone 4 veces en escena en la temporada 1889/90, concretamente el 22 (estreno), 23 (función 92 de abono, turno 2º, a las ocho)²²⁰, 25 (función 94 de abono,

²¹⁸ Documento deteriorado.

²¹⁹ Peña y Goñi, A.: "Teatro Real. *Tannhäuser*". *La Época*, 23-III-1890.

²²⁰ "Espectáculos para hoy". *El Imparcial*, 23-III-1890.

turno 3º, a las ocho)²²¹ y 27 de marzo (función 96 de abono, turno 3º, a las ocho y media)²²², día que concluye la temporada²²³. El 2 de abril la *Ilustración Musical Hispano-Americana* publica un suelto sobre el estreno de *Tannhäuser* en Madrid que reproducimos:

“En el Real de Madrid ha obtenido gran éxito la ópera *Tannhäuser* de Wagner. El público pidió la repetición de la sinfonía y aplaudió con gran entusiasmo el septimino del primer acto, la marcha triunfal y el concertante famoso del segundo y el coro de peregrinos y el final del tercero.

Estrenada en Barcelona, hace algunos años, tuvimos el gusto de destrozarla en toda regla, como andando los tiempos destrozamos, también el *Orfeo* de Gluck.

Pero entiéndase que estos destrozos y otros muchos sólo se comenten en el Liceo, en el templo más grande de esta capital dedicado, esencialmente, a toda clase de sacrificios de leso-arte.

Refiriéndose un conspicuo crítico madrileño al estreno del *Tannhäuser*, escribe (y como no entendemos lo que quiere decir se lo preguntamos a nuestros lectores): «llamó grandemente la atención del público el coro (¿coro?) de Bardos (¿Bardos o barbos?) del acto segundo»²²⁴.

Recogemos también el artículo de Esperanza y Sola sobre *Tannhäuser* publicado en la *Ilustración Española y Americana* el 15 de abril:

“No es raro caso en la historia de la música dramática el que una obra, aun de las miradas como verdaderas joyas del arte, haya sido en sus comienzos recibida con glacial indiferencia, cuando no con estrepitosa silba, y su autor tratado con tan excesiva dureza como notoria injusticia. Ejemplo, bien elocuente, de lo dicho son el *Alceste*, de Gluck; el *Barbero de Sevilla*, de Rossini, y la *Norma*, de Bellini, que tan grande e indiscutible gloria han dado después a los inmortales genios que las crearon.

Nada, por tanto, tiene de extraño que cosa parecida haya pasado con el *Tannhäuser*, de Wagner, si bien los fueros de la verdad exigen decir que, al revés de lo acaecido con las obras antes dichas, alguna de las cuales en breve tiempo recabó para su autor todo el renombre que en justicia le correspondía, han sido necesarios no pocos años para que el maestro de Bayreuth se viera compensado de las tribulaciones por que pasó al ver, primero, el desvío con que acogieron su dicha ópera los habitantes de Dresde, donde se oyó por vez primera; al presenciar después la tremenda silba con que la recibieron los parisienses, y al leer, en una y otra época, las mordaces críticas de que fue objeto por parte de la gran mayoría de los escritores musicales de allende y aquende el Rhin; hechos que, si bien se miran, tanto pueden probar que el apasionamiento y el espíritu de escuela no son los mejores factores para aquilatar el verdadero valor de una obra del humano ingenio,

²²¹ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 25-III-1890.

²²² “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 27-III-1890.

²²³ “Esta noche se verificará la última representación de la actual temporada cantándose la muy aplaudida ópera de Wagner *Tannhäuser*, dedicando los productos a un objeto benéfico, con arreglo a lo que se dispone en una de las cláusulas del contrato de arrendamiento del teatro”. *El Imparcial*, 27-III-1890.

²²⁴ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 53, 2-IV-1890, p. 240.

como la gran verdad que encierra aquel antiguo adagio español, «tiempos mudan costumbres», dado que son hoy harto diferentes los gustos en materia de música que los que se tenían en los tiempos en que lo dicho sucedió (sin que esto quiera decir cuáles fueran mejores o peores), y distinto el modo con que en el mundo musical se aprecia, mirada en conjunto, la ópera wagneriana con que ha terminado su triste y desabrida campaña el Teatro Real en los pasados días.

Esta diferente manera de apreciar una misma obra supone, en efecto, un cambio, y no de escasa monta, en las ideas; y más que entrar en disquisiciones más o menos técnicas que lo explicaran, encuentro preferible darle a conocer historiando la vida, digámoslo así, del *Tannhäuser*, desde sus dolorosos comienzos hasta que, por fin, se le vio ocupar el honroso puesto que le corresponde, y correr con gloria por los teatros de Europa.

Wagner, aparte de ciertas obras de escasa importancia que no hace al caso recordar, había escrito con anterioridad a la de que hablo, el *Rienzi* y *El Buque fantasma*. Con la primera, calcada sobre patrón meyerbeeriano, había comenzado a hacerse célebre; pues por más que en él se viera cuán fielmente seguía las huellas de aquel coloso del arte lírico-dramático, a quien tan injusta como ingratamente maltrató después en el desdichado folleto que lleva por título *El judaísmo en música*, desde luego echóse de ver que en aquella voluminosa partitura había páginas verdaderamente inspiradas, que revelaban un genio creador, un talento vigoroso, gran suma de saber y no menor conocimiento de los secretos, aun los más recónditos, del difícil arte de la composición. Con *El Buque fantasma*, los pareceres no anduvieron ya tan acordes, ni era posible que lo estuvieran. Bien que, en su espíritu y tendencia, revelara la música que para la leyenda noruega escribió Wagner toda la admiración que éste sentía por Weber, y en especial por el *Freyschütz*, la personalidad del que más tarde se llamó así propio el Lutero de la música comenzó a destacarse, y con ella la aplicación directa e inmediata de las doctrinas que constituían su credo en materia de óperas, que luego expuso en diferentes obras, las cuales, sabido es, causaron grande algarada en el campo musical. De aquí que mientras hubo periódico, como la *Neue Zeitschrift für Musik*²²⁵, que saludó con entusiasmo en la nueva ópera «el signo de esperanza que había de librar a los alemanes de su marcha vagabunda por los mares de la música extranjera, y hacerles encontrar la celestial patria alemana», frases rimbombantes con las cuales se hacía eco del pensamiento que animaba a la juventud romántica, la cual, por aquel entonces, veía en Wagner, cuando menos, el émulo de Berlioz, la generalidad de los artistas y de los críticos, sin dejar de reconocer el talento de aquél, no ocultaron, antes bien, sacaron a plaza todos los defectos de que la obra adolecía, llegando hasta a decir la *Gaceta de Viena* que, «como escritor, tal vez aquél habría conseguido su objeto, pero como músico lo dudaba muchísimo»; frase que venía a condensar la opinión que corría más acreditada acerca del valor real y positivo de *El Buque fantasma*, y que, sabida por Wagner, hizo a éste exclamar tristemente: «Los músicos conceden que yo tengo talento literario, y los poetas sólo admiten que mi talento sea musical».

Pasaron algunos años, durante los cuales fue madurando en el cerebro de Wagner la idea de la composición del *Tannhäuser*. Dadas las luchas de su espíritu, no parece aventurado creer que, obedeciendo al principio que consignó en uno de sus escritos, de que «toda obra es en el artista que la crea el producto del estado particular en que se encuentra su alma a consecuencia del choque sufrido por un acontecimiento externo»; si en *El Buque fantasma* había lanzado el grito de desesperación del hombre oprimido por el duro peso de la vida, en el *Tannhäuser* quisiera pintar la lucha entre el amor profano y sensual, y el puro cristiano, y el

²²⁵ Revista de Leipzig fundada por Schumann en 1834.

triumfo, al cabo, de éste. Para ello, inspiróse en una leyenda de Tieck²²⁶, que tiempos atrás había leído en París, y aprovechando un corto tiempo de descanso de las constantes y diarias ocupaciones de maestro de la Capilla Real y del teatro de Dresde, escribió en los baños de Teplitz, en el verano de 1843, el poema de la obra que proyectaba, en el cual, bajo una nueva forma, y aunando épocas y hasta personajes diferentes, pintó de mano maestra la lucha entre el cielo y el infierno, que ya habían sido origen de otras dos obras tan admirables como el *Freyschütz* y *Roberto il Diavolo*, justificando de paso, con el perfume cristiano que al cabo y al fin dio a su obra, cuán verdad es que el temple de alma de cada hombre suele tener poca relación con las doctrinas que profesa.

La fama que con el *Rienzi* había adquirido Wagner, y las disputas a que diera ocasión *El Buque fantasma*, hicieron que la nueva ópera que se sabía estaba escribiendo fuera esperada con impaciencia, y que ésta subiese de punto cuando, una vez comenzados los ensayos, por un lado se oían grandes elogios de muchos de los trozos que los artistas iban estudiando, y, por otro se sabían las amargas quejas de los cantantes por la mala manera como los trataba Wagner, comentándose las palabras de su fiel amiga y protectora la célebre Schroeder-Devrient: «Sois un hombre de genio; pero escribís de una manera tan extraña, que es punto menos que imposible el cantar lo que se lee en el papel».

Por fin, el 19 de octubre de 1845 se cantó el *Tannhäuser* en el Teatro Real de Dresde, siendo sus principales intérpretes la ya citada Schroeder-Devrient, Juana Wagner²²⁷, sobrina del autor, y el tenor Tichatschek, que hizo de protagonista del drama. El éxito de éste no fue, como he apuntado antes, favorable a su autor, de tal modo, que en la segunda y última representación de la ópera, más de la mitad del teatro estuvo vacío, la crítica, entonces y después, se lanzó a banderas desplegadas a censurar a Wagner, no distinguiendo en sus juicios lo bueno de lo que no lo era, sino envolviéndolo todo en una tremenda excomunió²²⁸.

La prensa de Dresde estuvo unánime en declarar insoportable la ópera y en negar que la música de ella tuviera ni melodía ni forma, distinguiéndose entre todos los periódicos el ya citado *Zeitschrift für Musik*, por el relato grotesco que hacía del argumento; el *Dresdener Abendzeitung*, al asentar con tono decisivo que «aquél que oyendo el *Tannhäuser* hubiera podido resistir al aburrimiento, podía en adelante considerarse invulnerable a sus golpes», y la *Gaceta de la Alemania del Norte* al exclamar: «si es verdad que Wagner aspira a elevarse a alturas desconocidas, ¡que el cielo nos preserve de verle llegar a ellas!». No siendo los maestros los que menos parte tomaron en este coro de censuras, entre ellos Hauptmann, quien no vaciló en escribir a Spohr que la obertura era «atroz, increíblemente larga y fastidiosa»; y aun, andando el tiempo, el mismo Mendelssohn, de quien se cuenta que habiendo oído una vez, no recuerdo cuando, el *Tannhäuser*, sólo le ocurrió decir a su autor que «le había gustado una entrada en forma de canon, en el adagio del final del segundo acto».

²²⁶ La obra que Wagner comienza en 1842 en Teplitz se titula *Der Venusberg. Romantische Oper (El Venusberg. Opera romántica)*, pero más tarde adopta el doble título con el que se conoce hoy (*Tannhäuser y el torneo de canto del Wartburg*), que responde al doble origen del libro escrito por Wagner. Él mismo señala las fuentes en que se basa para su *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (WWV 70), entre ellas *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (El fiel Eckart y el *Tannhäuser*) recogido en el primer volumen de *Romantische Dichtungen (Composiciones poéticas románticas)*, Jena, 1799) de Ludwig Tieck.

²²⁷ Jachmann es el apellido de casada de Johanna Wagner, primera Elisabeth.

²²⁸ Los acontecimientos que rodean los preparativos del estreno de *Tannhäuser* en Dresde el 19 de octubre de 1845 son descritos por Wagner en *Über die Aufführung des "Tannhäuser"* (*Sobre la representación de "Tannhäuser"*, 1852; en GSD vol. 5, p. 159).

Wagner, a pesar de la amargura que en su corazón sintiera, dando una prueba de la viril energía de su carácter, no se desanimó, antes, al contrario, se propuso con más ahínco, si cabe, seguir por el camino emprendido, y trabajar desde luego la composición del *Lohengrin*. Dejémosle en este punto, puesto que mi objeto no es ahora reseñar su vida artística, y consignemos que, poco a poco, la ópera punto menos que silbada, fue rehabilitándose a los ojos de los mismos alemanes, y que, andando el tiempo, al rumor de los aplausos de la generación romántica que seguía viendo en Wagner su Mesías, uniéndose el de varios maestros, que con menos pasión que los de Dresde, apreciaron lo bueno que en la ópera había, y aun excusaron algunos de sus defectos, notándose entre ellos Schumann y Spohr, no muy bien prevenido por cierto este último, a juzgar por los informes que se le habían dado y apuntados quedan.

Hay, en mi concepto, tal fondo de imparcialidad en los juicios de estos dos grandes compositores, que me parece oportuno traerlos a colación en esta historia que vengo haciendo de las tribulaciones por que pasaron Wagner y su ópera. Schumann, que al oír ésta había apuntado en su cartera: «*Tannhäuser*: es imposible hablar de él en pocas palabras. Lo que está fuera de duda es que tiene el color de una obra de genio. Si Wagner tuviera tanta melodía como ingenio, sería el hombre más privilegiado de su tiempo», escribió poco después a Dorn: «quisiera que oyeras el *Tannhäuser*: contiene trozos más profundos, más originales, en una palabra, cien veces mejores que las recientes óperas, y al mismo tiempo, muchas frases musicalmente triviales. En suma: Wagner puede adquirir gran importancia en el teatro, y tiene el suficiente ánimo para ello». Y por lo que a Spohr atañe, no vaciló en escribir a su vez a aquel mismo Hauptmann que tan mal había juzgado de la sinfonía, diciéndole que la ópera «contenía muchas ideas nuevas y bellas, al lado de no pocos pasajes enfadosos para el oído»; añadiéndole, en una segunda carta, que «las veces sucesivas que había oído la obra, le habían habituado a cosas que antes le hacían daño, y que lo que continuaba molestándole era la ausencia de ritmos definidos, y la falta frecuente de períodos debidamente redondeados».

Pero aún quedaba por pasar a Wagner una nueva y grande tribulación, que hizo en él honda mella, y de la que, por cierto, se vengó hartamente después. Wagner, que conservaba bien tristes recuerdos de sus estancias en la populosa capital de Francia, quiso, sin embargo, obtener los sufragios de aquel público y la sanción del renombre que iba adquiriendo ya en su patria. Encaminóse allí, donde bien pronto se vio rodeado de muchas de las gentes que por entonces brillaban en la política, en las artes y en la literatura, y habían de serle auxiliares poderosos en la empresa que proyectaba; pero el fatal sino que otras veces le había amargado en aquel mismo lugar la existencia, continuó pesando sobre él, y mostrándose desde los primeros pasos que comenzó a dar para conseguir el logro de sus deseos.

«Una tarde –cuenta Gasperini– al llegar a casa de Wagner, sentí un estrépito inusitado. Entro, y me encuentro al maestro sentado al piano, y con la partitura del *Tannhäuser* en el atril. A su lado estaba Carvalho, director del teatro Lírico, que había oído en Baden la ópera, la había aplaudido, como todo el mundo, y había expresado a su autor el deseo de conocer la partitura. En el momento en que yo abría la puerta, Wagner estaba queriendo hacerle oír el formidable final del segundo acto: para ello cantaba, gritaba, se movía, tocaba el piano con los dedos, los puños y hasta el codo, rompía los pedales, y otro tanto hacía con las teclas, mientras que Carvalho, en medio de aquel caos, permanecía impasible, como el hombre de Horacio, esperando con gran calma que aquel aquelarre terminara. Una vez que sucedió esto, Carvalho balbuceó algunas palabras, de purísimo cumplimiento, y desapareció para no volver más».

Perdidas las esperanzas por este lado, Wagner ideó dar unos conciertos, cuyos programas se compusieran de composiciones suyas, análogos a los que había dado

en Zurich; llamó en su ayuda a su amigo y discípulo Hans de Bulow, y ambos pusieron con ardor manos a la obra. Los tales conciertos fueron la señal de combate entre los partidarios de las ideas novísimas y los de la música predominante en aquel entonces, que eran los más, y también los más entendidos, y, por tanto, el peor medio que podía haber ideado para preparar los ánimos en pro de su ópera, cuya representación era el ideal que en aquellos momentos acariciaba más su mente.

Bueno es advertir además que Wagner había hecho ya, y no poco, para crearse encarnizados enemigos, más aún que por las novedades que encerraba su música, por lo aventurado y absoluto de las doctrinas que había predicado en sus libros, por el orgullo y sobrada estimación de sí mismo que en ellos transpiraba y por el desprecio inmerecido y falta de razón con que había tratado, no sólo a la música italiana, sin perdonar a su más glorioso representante, Rossini, sino hasta la de sus mismos compatriotas Mendelssohn y Meyerbeer.

Escritor hubo, como Paul Bernard, en el *Menestrel*, que comparó la sala donde los conciertos se celebraron a la Torre de Babel, o a las sesiones de la Convención, dada la febril agitación que allí reinaba; el mismo periódico, sin dejar de reconocer que Wagner era un gran músico, declaró «que sus tendencias eran deplorables, y con cincuenta años de su música, toda la música en general estaría muerta, porque habrían matado la melodía que es su alma»; el *Mensajero de los teatros* afirmaba que «Wagner hacía música sin melodía, sin ritmo y sin formas, y sólo con la armonía, siendo de lamentar no quisiera escribirla como todo el mundo, porque entonces ocuparía alto lugar en las esferas del arte»; otro crítico llegó a afirmar que «Wagner era el Marat de la música, y Berlioz el Roberpierre»; y por último, éste, en un célebre artículo que publicó en el *Journal des Débats*, dio el golpe de gracia al que antes había mirado como afortunado innovador que seguía la ruta por él comenzada, proclamó las doctrinas que él creía salvadoras, protestó con finísima sátira de las que aquél sustentaba y ponía en práctica, y concluyó con estas palabras: «La música, sin duda alguna, no tiene por objeto exclusivo agrandar el oído; pero mil veces menos tiene el de ser desagradable, torturarle y asesinarle».

Predispuesta así la opinión, comenzaron por orden de Napoleón III los estudios del *Tannhäuser*, que ya por entonces definían los franceses diciendo: *L'opera de M. Wagner tonne aux airs*; y para que todo contribuyera a un fin desastroso, el maestro consiguió en ellos indisponerse con todo el mundo, merced a las cualidades, algunas de ellas no envidiables ciertamente, de su carácter. Comenzó, en efecto, martirizando del modo que Sardou cuenta a Edmundo Roche, que se había encargado de la versión el francés del libro alemán, y consiguiendo que éste hiciera un trabajo menos que mediano; maltrató sin piedad a cantantes y orquesta, haciéndoles aprender trozos enteramente nuevos, cuando ya sabían los escritos en la partitura, y obligándoles a asistir y trabajar en ciento cuarenta y seis ensayos²²⁹; quiso dirigir por sí mismo en las tres primeras representaciones, tratando poco menos que de inepto a Dietsch, quien se negó en absoluto a entregar el bastón de mando, y, por último, se negó en redondo a intercalar, como le pedía el director del teatro, un baile en el segundo acto, con lo cual se ganó la animosidad de las bailarinas, y lo que es peor, la enemiga de los miembros del Jockey-Club, amigos y patrocinadores de las discípulas de Terpsicore.

Y así las cosas, ante el emperador y la Emperatriz y toda la corte, se dio la primera representación el 13 de marzo de 1861, cantando los principales papeles la famosa Tedesco (Venus), María Sax (Elisa) y el tenor alemán Niemann, contratado *ad hoc* y hecho venir de Hamburgo, en cuyo teatro actuaba. Ni la presencia de los

²²⁹ Los ensayos para *Tannhäuser* comienzan el 24 de septiembre de 1860. Bauer da la cifra de 164 ensayos realizados para estrenar *Tannhäuser* en la Ópera de París. Bauer, op. cit, p. 705.

personajes citados, ni los artículos encomiásticos que para prevenir la opinión habían escrito Baudelaire, Champfleuri, León Leroy y Gasperini, ni los partidarios de Wagner que abundaban en la sala, bastaron para evitar el tremendo fracaso al cual contribuyeron de consuno los enemigos del maestro, los israelitas o «comisionistas viajantes de música», como aquél los había apellidado, y los elegantes del *Jockey-Club* armados de pitos. Comenzóse por reír, y excepto determinados trozos en que se aplaudió frenéticamente, el resto fue sin piedad silbado.

Wagner, en la carta que escribió sobre el suceso, que figura en el tomo de sus Recuerdos, lo atribuyó todo a la falta de vigor y de entusiasmo en los intérpretes de su obra, y la cábala de las bailarinas y sus protectores, inclinándose a lo propio A. Jullien en el hermoso libro que ha dedicado al maestro de Bayreuth; pero el relato de un compatriota de éste, nada antiwagnerista y testigo fiel del suceso, como Lindau, no deja duda alguna de que el público, obedeciendo a sus gustos dominantes, aplaudió lo que con arreglo a ellos hubo de parecerle bueno, y negó sus votos, aunque de manera harto descortés, a lo que entendió que era malo, y, sobre todo, tenía visos siquiera de música del porvenir.

La crítica, a excepción de dos o tres escritores, estuvo a igual altura de dureza que el público con Wagner; comentóse con regocijo el dicho atribuido a Rossini, quien preguntado sobre cuál era su opinión sobre el *Tannhäuser*, había contestado: «Llevaba ocho días ocupado en leer la partitura, sin haber entendido nada; pero hoy, habiéndola puesto del revés, he podido ver que allí había música»; y para que nada faltara, Berlioz, que había cedido a Ortigue el dar cuenta de la obra en el *Journal des Débats*, para no ser él quien relatará lo sucedido, se desquitó en sus cartas, que no tardaron en ser del dominio público, diciendo: «El parisiense se ha mostrado ayer bajo un aspecto enteramente nuevo: se ha reído del mal estilo musical; se ha reído de las picardihuelas de una instrumentación bufá; se ha reído de las candideces de un oboe; ha comprendido, en fin, que hay un estilo en música. Por lo que hace a los horrores, los ha silbado espléndidamente».

Basta de historias tristes. Wagner, en medio de su dolor, tubo el consuelo de ver por aquellos días abiertas las puertas de su patria, cerradas para él durante algunos años; de ser festejado y aclamado al regresar a ella, y de que para él comenzase desde aquel entonces una vida de triunfos y de gloria, y entre las satisfacciones que le rodearon, la de ver aplaudida como una de sus mejores obras la de que vengo hablando, y que, como antes dije, después de correr por los principales teatros de Europa, ha venido por fin a oírse en el regio coliseo al cumplir con exceso la friolera de cincuenta y cinco [45] años de existencia.

Conocido de la gran mayoría de mis lectores el argumento, no he de entretenerme en relatarlo; pero si de esto hago caso omiso en gracia de la brevedad, de que por cierto no voy dando grandes muestras en este artículo, no cabe seguir igual procedimiento respecto del juicio, siquiera sea somero, que la obra me merezca, y el cual tengo el deber de exponer a mis lectores.

En el *Tannhäuser*, a mi juicio, hay dos tendencias esencialmente distintas. Aquélla en que se respetan, mejorándolos, los moldes y los procedimientos de la verdadera ópera, tal como la entendieron Mozart, Rossini y Meyerbeer, y en la que Wagner, haciendo directa e inmediata aplicación de sus doctrinas, inicia claramente el camino que había de recorrer hasta la negación de la melodía, tal como la entendemos los simples mortales no iniciados en los arcanos de la filosofía musical de que aquél es Patriarca, y cuyo *summum* puede decirse está encerrado en el *Parsifal*. Ahora bien, cuando Wagner, ese genio indómito, como con gran verdad lo retrata uno de sus admiradores, conocedor profundo de todos los secretos y de toda la historia del arte, escribe música a la manera que lo han hecho otros genios tan grandes y más que él, entonces brilla en su frente la llama de la inspiración, es

grande, sublime a veces en sus creaciones, y maestro incomparable, digno de toda admiración y estudio; cuando, obedeciendo a sus teorías, marcha por el sendero de lo que él cree la verdadera ópera alemana, y preocupado de las combinaciones armónicas, y efectos de orquesta, busca en ellas el medio de expresión, desdeñando toda idea melódica, entonces su música resulta pesada, ininteligible a veces e interminable. Así se ve en la ópera a que consagro éste ya largo artículo. La magistral sinfonía, tanto más gustada cuanto más oída; el *septuor* con que el primer acto termina, verdadero modelo en su género; la hermosa marcha del segundo acto y el dramático final del mismo; el coro de peregrinos, página verdaderamente inspirada y magistral, y la romanza de Wolfram, son trozos musicales de sobresaliente mérito, que sólo un poderoso genio y un grandísimo talento han podido dictar; en cambio, y digan lo que quieran los partidarios en absoluto del wagnerismo, no pocos trozos musicales del cuadro de Venus, en el acto primero; el aria de Isabel, su dúo con Tannhäuser, la justa de los trovadores, en el segundo, y hasta el mismo largo relato de aquél contando su peregrinación a Roma (bien que como lo hemos oído no era fácil apreciar las bellezas que contiene), y el final de la ópera, hacen decaer el ánimo y pedir al cielo una paciencia verdaderamente germánica para no dar señales ostensibles de cansancio y fastidio.

La interpretación del *Tannhäuser* en el Real no ha correspondido ciertamente al mérito e importancia de la obra, ni podía ser otra cosa, dados los elementos con que para ello se contaba. Así, al paso que han merecido elogios la Sra. Gabbi, que ha revelado una vez más ser artista de corazón e inteligencia; los coros y la orquesta, por la precisión y *amore* con que, sobre todo esta última, han desempeñado su difícil cometido, el director señor Mancinelli por la acertada manera con que ha dirigido la ópera; de todos los demás artistas, un elocuente silencio créome puede mejor suplir a cuanto respecto de ellos pudiera decirse.

Lo que los franceses llaman *mise en scène*, y nosotros como monos de imitación repetimos, ha estado a la altura de la inteligencia que, en punto a indumentaria e historia en general, viene reconociéndose desde luengos años en aquel escenario. Sólo así se comprende que en las cacerías de los landgraves de Turingia, y a principios del siglo XIII, los caballos llevaran (como se vio la primera noche) sillas inglesas, cual pudiera gustarlas en las carreras de caballos de Hyde-Park el más refinado sport-man; y que el arquitecto que ideó la fábrica del palacio de los Príncipes de Turingia fuera tan previsor, o estuviese dotado de un don artístico tan profético, que hiciera el salón principal, modestísimamente decorado por cierto, de estilo del Renacimiento italiano, que floreció unos cuantos siglos después²³⁰. Pero aparte de estos descuidos, y algún otro de indumentaria, de que no quiero acordarme, lo demás, y sin que quepa reprochar a la empresa el que se haya permitido lujos excesivos, no cabe ni censurarlo ni elogiarlo.

²³⁰ El comentario de la decoración de Esperanza y Sola –dice Arias de Cossío– “pone de manifiesto la obsesión típica de la época, en la adecuación perfecta de la imagen al texto y que esa adecuación tiene que ser exactamente documental, sin ningún anacronismo perceptible”. Luego, refiriéndose a la decoración que representa la gran sala de cantores del castillo de Turingia del acto II (que reproduce *La Ilustración Española y Americana*) dice la misma autora: “Anacronismos aparte, lo que sí revela la decoración es un dominio extraordinario de los secretos de la perspectiva y ahí podemos ver la mano de Amalio Fernández que, aunque dirigido por Bussato, hace alarde de las enseñanzas recibidas en la Academia; el volteo de los tres arcos está magníficamente resuelto, exactamente igual que la pared en esquina de la estancia”. ARIAS DE COSSÍO, A. M^a: *Dos siglos de Escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, pp. 187-88.

Con el *Tannhäuser* ha terminado su nada gloriosa campaña de este año el Teatro Real. ¿Será mejor la del año que viene? *A i posteri l'ardua sentenza*²³¹.

El sábado 26 de abril se estrena en el teatro Apolo de Madrid la pseudo-parodia *Tannhäuser el estanquero*, que comparte cartel con *El año pasado por agua*, *El cabo Baqueta* y *La segunda tiple*²³². *Tannhäuser el estanquero* –zarzuela en un acto y tres cuadros, letra de Eduardo Navarro Gonzalvo²³³, música de Jerónimo Jiménez– es una sátira política sobre las rivalidades entre Sagasta (estanquero) y Cánovas (zapatero). La lucha entablada en *Tannhäuser* entre el amor sensual y el amor ideal²³⁴ sirve de pretexto a Navarro Gonzalvo para presentar el contraste de la política española, es decir, el liberalismo y la reacción representadas respectivamente por una corsetera y una beata hipócrita. Recogemos la reseña publicada en *El Imparcial* sobre la primera representación en la que intervienen las canta-actrices Romero y Arana y los señores Riquelme, Carreras y Rodríguez en las partes protagonistas:

“El primero y el único que ha acertado a dar carácter de novedad en la escena al revista política es Eduardo Navarro Gonzalvo.

Los bandos de Villafrita sirvió de molde a otros autores para pergeñar revistas anodinas, cuyo éxito no puedo ni siquiera aproximarse al obtenido por Navarro con aquella sátira política.

Anoche, tras largo paréntesis, volvió de nuevo a solazar al público el Sr. Navarro Gonzalvo con una *cuasiparodia* en un acto y tres cuadros titulada *Tannhäuser el estanquero* puesta en música por los maestros Jiménez y Wagner, éste último alemán y ya difunto, según mis noticias.

Si el Sr. Wagner hubiese presenciado el triunfo que anoche alcanzó una parte de su partitura habría dado a olvido como cosa baladí los que en el teatro de Bayreuth le proporcionaron todas su obras juntas.

Apenas alzado el telón aparece un coro de corseteras y canta un bonito número de coro ligero y bien instrumentado. El coro fue repetido por exigirlo así el sufragio universal.

Después, entre *Tannhäuser* y la corsetera Venusiana, se establece un diálogo chispeante, escrito en preciosos versos y salpicado de alusiones políticas, que agradó en extremo.

Los episodios en que está calcada la revista son acontecimientos políticos de reciente fecha que todo el mundo recuerda.

De ellos ha sacado el autor tan gran partido que de la sátira salen bastante mal librados tirios y troyanos, si bien la obra resulta más ministerial que de oposición.

²³¹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 14, 15-IV-1890, pp. 227 y 229-30. También en “*Tannhäuser* (ópera de Wagner)”. *Treinta Años de Crítica Musial*, t. 2. Madrid: Est. Tip. De viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 569-581.

²³² “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 26-IV-1890.

²³³ Florencio Fiscowich vende y alquila el libro de *Tannhäuser el estanquero* según recoge su catálogo-archivo. *La España Artística*, III, 102, 15-VII-1890, p. 4.

²³⁴ “El autor de *Lohengrin*, dijo en una ocasión: «no comprendo el espíritu de la música fuera del amor»”. “Varia. Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 53, 2-IV-1890, p. 239.

Sin acudir a exageraciones peligrosas y vadeando con arte las dificultades que encontraba en el espinoso camino de las personalidades, el Sr. Navarro toca con discreción y tacto las cuestiones que son del dominio público sin herir susceptibilidad alguna. No por eso deja de ahondar en el terreno político y de poner en solfa, y con música de dos autores nada menos, ciertas cosas criticadas acerbamente por la opinión pública y por la prensa.

Las frases ingeniosas y de doble sentido, los rasgos característicos de ciertos personajes, los actos de esos mismo hombres perfilados en forma caricaturesca, y las alusiones no por embozadas menos claras, fueron recibidos con aplausos entusiastas por los espectadores.

La reunión de los conjurados tienen mucha gracia, aunque adolece de languidez y haría bien el autor en acortar las escenas. La *soriréss* simulando una sesión de la Cámara de buen efecto. El número musical que acompaña la entrada de los concurrentes fue repetido.

El terceto de los enlutados también hubo que repetirlo a instancia del auditorio.

El Sr. Navarro tuvo que presentarse en escena tres veces antes de acabar la representación y ocho o nueve, en unión del maestro Jiménez, al final de la obra.

En el desempeño de ésta distinguiéronse la señora Romero y los Sres. Riquelme, Carreras y Rodríguez”²³⁵.

Tannhäuser el estanquero es un gran éxito y se pone en escena en Apolo los días 26, 27, 28, 29 y 30 de abril²³⁶. Recogemos la reseña que publica *la España Artística* el 1 de mayo:

“Que Navarro Gonzalvo tiene la especialidad para las sátiras políticas, ya lo hemos dicho en varias ocasiones y lo ha demostrado en *Los bandos*, *Un tutor modelo*, *La Riojana* y otras muchas obras de aquella índole.

No era, pues, inverosímil suponerse que *Tannhäuser el estanquero* obtendría uno de esos éxitos francos y ruidosos que constituyen el sueño dorado de un autor que en algo se estime.

Y así ha sucedido.

La lucha que en la hermosa ópera de Wagner se entabla entre el amor sensual y el amor platónico, ha servido de base a Navarro Gonzalvo para presentar el eterno contraste de nuestra política; es decir, la libertad y la reacción representadas respectivamente por una graciosa corsetera y una beata hipócrita.

Si fuéramos a señalar uno por uno los rasgos de ingenio, las escenas de gracia, los detalles cómicos que en el libro abundan, llenaríamos un largo espacio de que hoy no podemos disponer en nuestras columnas.

Las eternas rivalidades de Cánovas y Sagasta, la *conjura* que tanto dio que hablar últimamente, la carta del general Daban, las paellas valencianas... en fin, hasta el sombrero de Fabié, son hechos y detalles que desfilan ante la vista del público envueltos en una sátira fina e ingeniosa, sin blandura, pero sin crueldad, es decir en ese preciso término medio que en vano buscan algunos críticos famosos, y que no siempre saben conservar los que se tienen por satíricos profundos y temibles.

²³⁵ H. B.: “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, 27-IV-1890.

²³⁶ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 26/30-IV-1890.

La música secunda dignamente al libro. Hay un bonito vals que canta la Romero con el coro, y que se repitió; un terceto de *enlutados* que tiene novedad y fuerza cómica, y un número de orquesta sola que también fue repetido.

La ejecución fue buena, aunque regular.

La Romero y la Arana, muy acertadas, lo mismo que Riquelme, Carreras y Rodríguez.

Los demás no hicieron nada de notable.

El teatro está lleno todas las noches, lo cual demuestra que hay *Tannhäuser* para mucho tiempo, y que la obra se hará en todas las Compañías de provincias²³⁷.

Felicitemos sinceramente a todos²³⁸.

Compartiendo cartel con *El cabo Baqueta*, las representaciones de *Tannhäuser el estanquero* continúan ininterrumpidamente durante la primera semana de mayo²³⁹ con gran éxito para “la ya célebre revista de nuestro querido amigo Navarro Gonzalvo, sin rival en el género, que le ha dado el título de maestro, de manera indiscutible”²⁴⁰. La parodia de Navarro Gonzalvo y Jiménez se representa después todos los días hasta finalizar el mes de mayo²⁴¹.

A principios de verano una compañía de zarzuela presenta la parodia en Sevilla. El descontento que provoca en la ciudad andaluza la reciente subida al poder de los conservadores es la causa de que el actor que representa a Cánovas²⁴² reciba “una silba monumental” en la representación del 5 de julio en los Jardines Eslava, por lo que la empresa suspende la representación del día 6 momentos antes de comenzar la función²⁴³. *Tannhäuser el estanquero* sólo obtiene dos representaciones, en la segunda de las cuales se venden pitos para asistir a la función a una y dos pesetas. El gobernador de Sevilla ordena la suspensión de las representaciones pues –dice *La España Artística*– “las dos noches que se presentó en el teatro de Eslava fueron otras tantas silbas dirigidas al zapatero, que presenta al jefe de los conservadores”²⁴⁴.

²³⁷ Tenemos noticias de que en el otoño de 1890 se estrena el teatro Peral de Valencia “*Tannhäuser*”; suponemos que se trata de *Tannhäuser cesante*, segunda parte de *Tannhäuser el estanquero*. “Provincias. Valencia”. *La España Artística*, III, 114, 15-X-1890, p. 3.

²³⁸ “Los teatros de Madrid. Apolo”. *La España Artística*, III, 92, 1-V-1890, p. 2.

²³⁹ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 1/8-V-1890.

²⁴⁰ “Los teatros de Madrid. Apolo”. *La España Artística*, III, 93, 8-V-1890, p. 2.

²⁴¹ “Espectáculos para hoy”. *El Imparcial*, 9/31-V-1890.

²⁴² “Otra prueba de las simpatías de que goza Cánovas: «Todas las noches resuenan estrepitosos aplausos en el Circo Ecuéstre de la plaza de Cataluña al presentarse Mr. Casthor a imitar las maneras de los principales personajes políticos españoles. Es decir, conviene consignar una excepción. Resuena aplausos al imitar a Sagasta, a Castelar, a Pi y Margall, etcétera, etc. Pero cuando imita a Cánovas, después de aplaudir al artista imitador, prorrumpe el público en silba contra el político imitado»”. “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, III, 102, 15-VII-1890, p. 2.

²⁴³ Y.: “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 101, 8-VII-1890, p. 2.

²⁴⁴ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 102, 15-VII-1890, p. 2.

El lunes 28 de julio se estrena en el teatro Apolo de Madrid *Tannhäuser cesante*²⁴⁵, zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros que constituye la segunda parte de *Tannhäuser el estanquero*; la zarzuela de Jiménez y Navarro es –dice *El Globo*– “la historia de la última crisis” en la que “los conservadores y sus afines resultan apabullados que es un contento”²⁴⁶. Reproducimos la reseña publicada en *La España Artística* sobre la primera representación en la que intervienen Riquelme, Carreras y Sanjuán:

“Se sabe de muy antiguo que nunca segundas partes fueron buenas.

Pero este dicho vulgar no reza con la obra que como segunda parte de otra revista política se estrenó el lunes en el teatro de la calle Alcalá.

Tannhäuser cesante, es, a nuestro juicio, muy superior a *Tannhäuser el estanquero*.

Y no hay lugar que extrañarlo, porque Sagasta que es el protagonista, le pasa una cosa parecida. Es decir que en los ardores de la oposición resulta más que en las dulzura del poder.

En la oposición es un adversario temible, un político batallador y activo, una figura simpática y de gran fuerza. Cuando manda, no pierde simpatías ni amengua su talla política, pero se entrega a un *dolce far niente* perjudicial.

Y vengamos a *Tannhäuser cesante*, ya que cesante le han dejado las corazonadas de un militar simpático en otro tiempo y antipopular hoy y las conjuraciones de una hueste tan hambrienta como desacreditada.

Las incidencias de la última crisis tan pródiga en sorpresas, están tratadas por Navarro Gonzalo sin olvidar detalle, sin perder ripio, como se dice vulgarmente.

El estanquero contaba con las simpatías de todo el vecindario. Las labores que exponían eran acogidas con agrado en el pueblo, y sin embargo, él procuraba renovar de vez en cuando las existencias, ofreciendo a sus parroquianos labores tan finas y esmeradas como las brevas llamadas del sufragio universal²⁴⁷, brevas que eran saboreadas con deleite por sus convecinos.

Todo era favorable a Tannhäuser. Ocupaba el estanco a gusto de todos. Es decir, de todos precisamente no, porque el estanquero que anteriormente había despachado las brevas, rabiaba de celos aparte al ver que Tannhäuser amenazaba seguir con el estanco por tiempo indefinido.

Las corazonadas del guarda habían hecho concebir esperanzas al bando hambriento. Sólo faltaba una ocasión para birlar el puesto a Tannhäuser, y esta ocasión se presentó al fin.

El estanquero había dispuesto una callada que iba a comer, en unión de varios amigos, en un ventorrillo de las afueras.

El guarda habló al camarero, se arregló con él y cuando los invitados acudían a la mesa, vieron con asombro que su puestos se hallaban ocupados por el zapatero, el sereno, el guarda, el de la gasa y otros de la cuadrilla.

Tannhäuser se resigna y hace entrega del estanco en una escena graciosísima que valió al autor una ovación.

²⁴⁵ Florencio Fiscowich vende y alquila el libro de *Tannhäuser cesante*. *La España Artística*, III, 116, 1-XI-1890, p. 4.

²⁴⁶ *El Globo*, 30-VII-1890.

²⁴⁷ El 26 de junio de 1890 se promulga la Ley de sufragio universal en España.

Ya dueño del estanco el zapatero, comienza el desfile de parroquianos. Primero acude un catalán que se asusta y escapa en cuanto reconoce en el nuevo estanquero ¡*al de Barcelona!* Luego viene un baturro que le recuerda los *pitos* de Zaragoza, y por último un sevillano, que también le trae a la memoria recuerdos desagradables.

Cada tipo de estos producía tal hilaridad entre el público, que la representación tenía que interrumpirse breves momentos.

El cuadro siguiente es en la calle. Hay un coro de estudiantes muy bonito. Los chicos dicen al nuevo estanquero, que la *villa* más notable para ellos es *Villaverde*. Luego se presentan una beata y un peregrino que se felicitan con que el zapatero haya llegado a ocupar el estanco, y por último, se desencadena una tormenta que obliga a todos a salir de la tienda.

Cuando el estanco queda solo, Venustiana, amorosamente cogida del brazo de un tal Manuel que la ha ofrecido su cariño, aparece en escena. Su acompañante cierra el estanco, guarda la llave y se aleja rápidamente a los acordes del himno de Riego.

El telón cae, iniciando una verdadera tempestad de aplausos.

Navarro y Gonzalvo obtuvo una de las ovaciones más grandes de su vida.

Por el ligerísimo croquis que acabamos de hacer, puede el lector figurarse si la obra abundará en detalles de efecto, en chistes intencionados y en alusiones de primer orden.

Ya sabemos que en el género político es una verdadera especialidad el autor de *Los bandos de Villafrita*, obra que será siempre modelo para sátiras de esta especie.

El maestro Jiménez no ha estado tan afortunado como otras veces. Sin embargo, hay dos números bonitos que se aplaudieron.

La ejecución buena; distinguieronse especialmente Riquelme, Carreras y Sanjuán”²⁴⁸.

Según informa *La España Artística* el 8 de agosto, en una de las representaciones de *Tannhäuser cesante* en Apolo –representación que comienza a la una menos cuarto de la madrugada– Riquelme, vestido de levita, sube inesperadamente al escenario y dirigiéndose al público dice: “No cumpliendo la empresa los compromisos que tienen contraídos con los actores de este teatro, anuncio, en representación de todos ellos, que con harto sentimiento nuestro, por las deferencias que debemos al público, que tantas simpatías nos ha demostrado, dejamos desde mañana de pertenecer a este teatro”. Riquelme se retira del escenario y el público comenta la noticia –dice la revista– “salpicándola con ingeniosas ocurrencias. –Eso de que los actores anuncien al público el estado administrativo de sus empresas nos resulta un caso de verdadera novedad, que no aplaudimos”²⁴⁹. Dice Manuel Cañete en la revista de teatros que publica *La Ilustración Española y Americana*:

²⁴⁸ “Los teatros de Madrid. Apolo”. *La España Artística*, III, 104, 1-VIII-1890, p. 2.

²⁴⁹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 105, 8-VIII-1890, p. 2.

“Hay algunas [zarzuelas] de las que es forzoso decir algo para que no corran sin protesta. A ese número pertenecen *¡Tannhäuser cesante!* y *Pan de flor*. Una y otra se refieren de un modo alegórico a sucesos de actualidad, convirtiendo el teatro en desaguadero de pasiones políticas que vician y corrompen su verdadera naturaleza. [...].

Refiriéndose a la zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros rotulada *¡Tannhäuser cesante!* decía *El Globo* del 30 de julio último: «La revista estrenada anteanoche con gran éxito es la historia de la última crisis. Claro es que los conservadores y sus afines resultan apabullados que es un contento». Estas palabras, escritas en son de aplauso por un periódico que se ha mostrado más de una vez enemigo acérrimo del género alusivo a que pertenece la obra en cuestión, bastan para condenarla. El teatro es y no puede menos de ser terreno neutral, al que concurren personas de toda clase de opiniones y que pagan su dinero para proporcionarse honesto deleite. Los que asisten a estos espectáculos tienen por lo tanto derecho a ser respetados y aquel no se les moleste con burlas y groserías ofensivas a su manera de pensar. Fuera de que la invención y la literatura de tales piezas suele estar siempre en consonancia con sus dañados propósitos.

Lo primero que choca en la zarzuela de que se trata, la cual ha dejado de representarse al cerrar inopinadamente sus puertas el teatro de Apolo donde se estrenó, es la extravagancia del título. Dar el nombre de *Tannhäuser* a un estanquero español, personificación o emblema del Sr. Sagasta, podrá ser cosa muy aguda, pero no le encuentro el chiste. Ni arguye mayor ingeniosidad el modo de combinar la fábula, tejido informe de alusiones malévolas recogidas sin arte en las noticias de los diarios, y extremadas o falseadas con arreglo a las ideas del autor. Para muestra del poético estilo de la obra, citaré los siguientes versos que canta *Venustiana*, personaje en que algunos han creído ver personificada la libertad, y otros la república.

Como tengo mucho *pesqui*,
Mucha gracia y mucho aquel,
Y mi amor es una ganga
Cuando a mi me quieren bien,
No hay gancho que no suspire
Y ambicione mi querer.
Y no tiene mi cariño
Más trabajo que escoger.
Los pretendientes
Los tengo así...

Esta manera de versificar y estos elegantes giros gramaticales me traen insensiblemente a la memoria el lenguaje del ramplón Comella, cuando decía en una de sus producciones:

¿Por qué causa las galeras
las encuentro empavesadas?

El argumento de *Pan de flor* viene a ser el mismo de *Tannhäuser cesante*. En él salen a relucir, puestos en caricatura, los individuos del Ministerio pasado y los del presente el insigne orador D. Emilio Castelar; unos estudiantes, de los que

alborotan más que estudian, y como luz y encanto del poema, llamémoslo así, la *Gloriosa*, que lo termina con augurios amenazadores”²⁵⁰.

Bilbao

El ayuntamiento de Bilbao acuerda en 1885 la demolición del teatro antiguo y encarga el proyecto para un nuevo teatro al arquitecto municipal Joaquín de Rucoba²⁵¹. En febrero de 1890 *El Porvenir Vascongado* informa sobre la instalación de la luz eléctrica en el Nuevo Teatro y prevé su inauguración para la Pascua o la Trinidad de 1890²⁵². En mayo están escriturados Juan Goula como director y Arkel, Pasqua, Borelli, Battistini, Uetam, Lucignani y Moreti como principales cantantes de la compañía. La empresa contrata también al bajo vizcaíno Arando que –dice *La España Artística*– “probablemente debutará con la grandiosa obra de Wagner, *Lohengrin*. Estamos, pues de enhorabuena”²⁵³. Para la inauguración del teatro, la empresa cuenta con sesenta profesores de orquesta procedentes del Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, previendo la inauguración de la temporada con *Lohengrin*, ópera “que el público bilbaíno desea conocer con ansiedad”²⁵⁴. Finalmente el Teatro Nuevo²⁵⁵ de Bilbao, con capacidad para 1568 personas, se inaugura en una velada celebrada entre el 31 de mayo y el 1 de junio en la que se interpreta la *Marcha inaugural* escrita expresamente para el acto por el joven compositor bilbaíno Pedro Martínez y la ópera *Gioconda* de Ponchielli, interpretada por Borelli, Pasqua y Bustos, Moretti, Pignalosa, Borucchia, Ponsini y Vivó²⁵⁶.

Temporada 1890/91

Madrid: *Tannhäuser* en el Teatro Real. *Lohengrin* en el Príncipe Alfonso.

²⁵⁰ Manuel Cañete: “Los teatros”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 32, 30-VIII-1890, p. 122.

²⁵¹ “El Teatro Nuevo de Bilbao”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 25, 8-VII-1890, p. 3.

²⁵² “El Nuevo Teatro de Bilbao”. *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, pp. 2-3.

²⁵³ “Provincias. Bilbao”. *La España Artística*, III, 94, 15-V-1890, p. 3.

²⁵⁴ “Provincias. Bilbao”. *La España Artística*, III, 95, 23-V-1890, p. 3.

²⁵⁵ Fotografía de Fábregas: “Fachada principal del Teatro Nuevo, recientemente inaugurado”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 25, 8-VII-1890, p. 4.

²⁵⁶ “El nuevo teatro de Bilbao”. *La España Artística*, III, 97, 8-VI-1890, p. 3; “El Teatro Nuevo de Bilbao”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 25, 8-VII-1890, p. 3.

Mediante Real Orden de 13 de julio de 1890, el Ministerio de Fomento nombra a Guillermo de Morphy, Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, José María Esperanza y Sola, Luis Pidal y Mon (marqués de Pidal), barón de Benifayó y al marqués de Roncali como nuevos miembros de la Comisión Inspector del Teatro Real²⁵⁷.

El sábado 9 de agosto de 1890 Michelena presenta oficialmente la Academia Coral ofertada por Michelena en el pliego de condiciones de la temporada anterior²⁵⁸, Academia que comienza a funcionar el 15 de mayo bajo la dirección de Joaquín Almiñana. En la sesión del 9 de agosto, la Academia Coral interpreta el Rataplan de *Los Hugonotes*, la Marcha de *Tannhäuser*, la plegaria del tercer acto de *La Africana* y tres coros de *Lohengrin* ejecutados “con mucho acierto”²⁵⁹. Después, la mezzosoprano Márquez y los barítonos Iraburren y Tabuyo cantan varios fragmentos de ópera. A la sesión musical sigue un *refresco* al que son invitados los representantes de la prensa en el que Michelena y Ferrer adelantan algunas novedades para la temporada. La empresa anuncia entonces la contratación de los principales artistas y la participación de Eva Tetrizzini, Eugène Durot y Mattia Battistini en los papeles protagonistas de *Otello*, ópera destinada a abrir la temporada y cuyos ensayos comienzan el 15 de agosto. El 9 de agosto Michelena anuncia también el probable estreno en Madrid de *Cavalleria rusticana*, ópera de Mascagni que –dice *La España Artística*– “tanto furor despierta actualmente en toda Italia”²⁶⁰, e *Irene de Otranto*, ópera que en ese momento escribe Emilio Serrano con libreto de Echegaray basado en *La Peste de Otranto*. Asimismo, la empresa de Michelena anuncia la reposición de *Simón Bocanegra* de Verdi²⁶¹; “la próxima temporada –dice la revista– del Teatro Real promete ser fecunda en grandes novedades, que de seguro han de llamar la atención de los *dilettanti*”²⁶².

La temporada se inaugura el 9 de octubre con el estreno en Madrid de *Otello* en el que intervienen Tetrizzini (Desdémona), Garrido, Durot (*Otello*), Tanci, Ziliani, Battistini, Boruchia y Ponsini bajo la dirección de Mancinelli. En *Otello* –dice Esperanza y Sola– “la inspiración le ha sido infiel; su deseo de que la música, como afirma un crítico, sólo sirviera para ilustrar y comentar el drama, le ha hecho truncar las melodías y valerse de retóricas y artificios, que podrán probar mucho arte, pero que de

²⁵⁷ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 103, 23-VII-1890, p. 1.

²⁵⁸ Pliego de condiciones recogido en la *Gaceta de Madrid*, 13-III-1889.

²⁵⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 63, 30-VIII-1890, p. 330.

²⁶⁰ “En el Teatro Real”. *La España Artística*, III, 106, 15-VIII-1890, p. 2.

²⁶¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 63, 30-VIII-1890, p. 330.

²⁶² “En el Teatro Real”. *La España Artística*, III, 106, 15-VIII-1890, p. 2.

poco o nada sirven para expresar los encantos del amor ni los arrebatos de la pasión; y el germanismo a que tan inclinado se muestra, aunque con ciertas reservas, le ha llevado a escribir una instrumentación que, si en algunos momentos es original y apropiada, las más de las veces harto extraña y cavernosa o adolece de sobra de ruido, y no tiene aquellas cualidades que hacen sea tan digna de ser estudiada y meditada la de Wagner, cuyas huellas pretende seguir. En una palabra, su laboriosísima tarea, en la que ha empleado más de tres años, le ha dado por fruto una obra de profundo cálculo, en que todo, hasta los más mínimos detalles, están pensados, tal vez con demasía, y donde ha mostrado una vez más su profundo saber como armonista y compositor, pero en la que, como era natural, falta la espontaneidad, la expresión y el sentimiento, factores tan importantes en toda obra musical, no brillan cual debieran; y, sobre todo, ha cometido el grave error de abjurar de las tradiciones que le ha dado gloria, de renunciar a su propia personalidad, de tan grande y merecidísima importancia en el arte lírico-dramático italiano, por seguir el camino del autor de *Los Nibelungen*, sin alcanzar, ni mucho menos, la envidiable altura a que éste se halla elevado en el arte germánico”²⁶³.

El 12 de octubre se celebra la primera representación de *Lucia di Lammermoor* y el 19 la de *Orfeo* de Gluck, cuya reforma musical es comentada en el artículo que escribe Von Krieg²⁶⁴ a propósito de la reposición de la ópera en Madrid; dice Von Krieg: “La innovación no la hizo Gluck en la masa orquestal, como Wagner, sino en las ideas; no apeló a la sonoridad para deslumbrar, sino que amoldó la melodía a la letra que le servía de base, procuró que la música expresase los sentimientos de que se hallaban poseídos los personajes creados por el libretista y a esta idea subordinó las demás”²⁶⁵. Siguen luego *Aida* (22 de octubre), *Hamlet* (28), *Mefistófeles* (30), *La Gioconda* (8 de noviembre), *La Traviata* (9) y *Simón Bocanegra*, ópera de Verdi estrenada con mediano éxito el 12 de marzo de 1857 en el teatro de la Fenice de Venecia y presentada por primera vez en Madrid el 7 de enero de 1861. Verdi –dice Von Krieg– “intentó [...] en esta obra hacer un ensayo del estilo de Wagner, dando gran importancia a los recitados y privándose, por consiguiente, de su principal defensa, que es el canto inspirado y vehemente, que encubre casi siempre los defectos o pobreza de *factura*. Con tal

²⁶³ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 42, 15-XI-1890, p. 290. También en “El *Otello* (de Verdi)”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 2. Madrid: Est. Tip. de viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 634-5.

²⁶⁴ Von Krieg, literalmente “de Guerra”: Antonio Guerra y Alarcón, director de *La Crítica*.

²⁶⁵ Von Krieg: “Teatro Real. El *Orfeo*, de Gluck”. *La Crítica*, I, 2, 26-X-1890, p. 10.

procedimiento, que limitaba y retorció las facultades del compositor, resultó, como no podía menos de suceder, una *partitura* monótona que obscurecía la mayor parte de sus bellezas musicales. –Por tal motivo, el público fue olvidándola poco a poco y el mismo compositor debió de hallarse conforme con el juicio que mereció su obra, cuando la corrigió y reformó de tal manera, que los contados y antiguos maestros que la oyeron entonces y la han escuchado ahora, dicen que en el *Simón Bocanegra* arreglado, apenas queda nada del *Simón Bocanegra* conocido”²⁶⁶.

El 17 de diciembre se celebra el segundo estreno de la temporada, *Cavalleria rusticana* de Mascagni, ópera finalista en el concurso musical convocado en noviembre de 1888 en la revista el *Teatro Ilustrato* propiedad de Eduardo Sonzogno. Sonzogno, empresario del teatro Costanzi de Roma, ofrece tres premios (el primero de 3.000 francos y el segundo de 2.000) e impone la obligación de que las obras premiadas sean representadas por la compañía del teatro en la que figuran Gemma Bellincioni y Roberto Stagno. Se presentan 133 óperas a concurso de las que el jurado deshecha 47 y juzga las 86 restantes, de las cuales salen elegidas *Labilia*, de Spinelli, *Rudella*, de Ferroni y *Cavalleria rusticana* de Mascagni. El 8 de mayo de 1889 se estrena en el teatro Costanzi de Roma *Labila* de Spenelli que alcanza tres representaciones y el 17 del mismo mes *Cavalleria rusticana* que, con la intervención de Roberto Stagno y Gemma Bellincioni, es un gran éxito, representándose posteriormente en los teatros de Florencia, Turín, Bolonia y Livorno. *Cavalleria rusticana* –dice Peña y Goñi– “es una ópera de mérito excepcional”²⁶⁷.

En la segunda parte de la temporada se celebra el estreno absoluto de *Irene de Otranto* de Emilio Serrano, concretamente el 17 de febrero de 1891 en una función dirigida por Mancinelli en la que intervienen Tetrzzini, Guercia, Lucigniani, Ziliani, Tabuyo, Boruchia, Ponsini y Verdager. “Anoche –dice Félix Borrell– el público marchaba de extrañeza en extrañeza. La originalidad del asunto, tan diferente de cuantos pasan por aquel escenario; el idioma castellano en el drama lírico; las dificultades de coordinar y comprender de primera intención una obra de importancia filosófica y musical, todo predisponía para que el público reservara sus juicios [...]. En las sucesivas representaciones de la ópera, el público ira comprendiéndola, y aplaudirá con

²⁶⁶ Von Krieg: “Teatro Real. El *Simone Bocanegra*, de Verdi”. *La Crítica*, I, 7, 30-XI-1890, p. 52.

²⁶⁷ Peña y Goñi, A.: “*Cavalleria rusticana*”. *La España Artística*, III, 122, 15-XII-1890, p. 4.

entusiasmo a los autores y a sus intérpretes”²⁶⁸. En *Irene de Otranto* –dice *La España Artística*– “el maestro Serrano, lo consignamos con gusto, aunque aprende en Wagner, denota que va soltado andadores. Escenas enteras hay en *Irene de Otranto* de altísimo relieve, donde se destaca con fuerza la personalidad de su autor”²⁶⁹. La prensa diaria de Madrid da una opinión poco favorable de la ópera y en la revista de Fiscowich leemos: “No debe desmayar el maestro Serrano. *Doña Juana la loca* nos pareció mejor que *Mitridate*, y su última obra es también superior a *Doña Juna la loca*. –Adelante, pues, y no haga usted caso de las mordeduras de sus compatriotas. Ya sabe usted que en España el que quiera llegar a héroe tiene que resignarse a ser previamente mártir”. En la misma publicación, Gabriel Merino escribe un duro artículo sobre la cuestión de la ópera nacional en el que dice:

“Y ahora, seamos francos. ¿Tiene algún estímulo cualquier autor español para dedicarse a trabajos serios? ¿Cabe en lo posible que nuestros buenos músicos abandonen gustosos la posición que consiguieron con trabajos de género ligero, pero relativamente mejor retribuidos, por arriesgarse en caminos que, sobre no producir una peseta, aparecen tan cubiertos de espinas. –Indudablemente que no. –Pues sin estímulo de ninguna clase, sin protección alguna, ya sea oficial o particular, ni los autores han de tomarse –y hacen perfectamente– molestias platónicas, ni podremos llegar, por lo tanto, a la creación de la ya tan cacareada ópera española.

Y si el Estado no cree oportuno abrir concursos, ni a la empresa del Teatro Real le conviene abrirlos, centros hay que pueden hacerlo a semejanza de la casa Sonzogno en Italia.

Y si el premio es importante, como debe serlo, y se ofrecen al autor laureado ciertas garantías, nuestros músicos acudirán al palenque. Ya hemos visto que Chapí concurre a Granada por 5.0000 pesetas. Y con Chapí vendría Bretón, y quizá Marqués, y probablemente Caballero, y quién sabe si Llanos, y seguirá el elemento joven, cuyas ilusiones se agostan hoy en flor, y la empresa del Real ofrecerá más variedad y con el tiempo obligará a los artistas a cantar en español, y quedará aquí siquiera algo de la millonada que anualmente se llevan al extranjero entre músicos y cantantes, y en fin, que seríamos lo que debemos ser, saliendo de una vez para siempre de esa tutela depresiva que ejercen en materia de artes –como en otras materias –sobre nosotros, los elementos extraños a nuestro país, que explotan la criminal incuria que nos domina, abusando de esa ridícula monomanía de extranjerismo que nos lleva a aceptar y festejar todo lo de fuera de casa, aunque no lo entendamos, con perjuicio evidente de nuestros pobres compatriotas que no han cometido otro delito que nacer en territorio español”²⁷⁰.

²⁶⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. *Irene de Otranto*”. *El Heraldo*, 18-II-1891.

²⁶⁹ “La ópera de Serrano”. *La España Artística*, IV, 131, 25-II-1891, p. 1.

²⁷⁰ Gabriel Merino: “*Irene de Otranto*. Los músicos españoles”. *La España Artística*, IV, 131, 23-II-1891, p. 1.

A *Irene de Otranto* sigue *Les Huguenots* de Meyerbeer, representada por primera vez esa temporada el 4 de marzo de 1891 con Tetrizzini, Pacini, Sthal, Ggarrido, Lucignani, Boruchia, Vivó, Gattisini, Uetam, Ponsini y Verdaguer bajo la dirección de Mancinelli. Dice Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid*:

“Al comentar la temporada actual en el teatro de la Moneda de Bruselas, en el mes de septiembre, apareció en el periódico *Le Guide Musical*, un artículo firmado por Kufferath. Leí el escrito y lo guardé como oro en paño, figurándome que en alguna ocasión quizás no lejana, podría sacarle punta y aplicar el cuento al público de Madrid.

Así ha sido.

Ahí van ahora las palabras de Kufferath, traducidas literalmente y sin añadir ni quitar una coma: «¡Ah, *Los Hugonotes*! Hace diez años, esta recargada partitura servía invariablemente para inaugurar la temporada, y durante los nueve meses de explotación de nuestro teatro, se representaba, por lo menos, cada ocho días. Por esa época, tuve la audacia de pedir que se representara menos veces esta obra de tan aparatosa trivialidad y de esplendor tan vulgar.

»Poco faltó para que se me cortase en pedazos por estas subversivas apreciaciones sobre la llamada obra maestra de Meyerbeer.

»No han pasado aún diez años y los mismos que pedían mi cabeza, vienen hoy a darme la razón.

»En *L'Independance Belge*, hablando de la *represe* que acababa de tener lugar, Mr. Edouard Fétis⁽¹⁾ aconseja que se suprima el *racconto* de tenor del primer acto, que califica de empalagoso e insoportable.

»¡Meyerbeer empalagoso! ¡Y es Fétis quien lo declara ¡ Francamente, he de decir que esto me satisface por completo; no por la satisfacción que siente el iconoclasta cuando ve por tierra un ídolo aborrecido, sino por la depuración de gustos que demuestra esa confesión preciosa de mi eminente colega.

»Y si convenimos en que el *racconto* de tenor es vulgar y empalagoso, hay que confesar asimismo que la partitura, entera, escrita en el mismo estilo, es también empalagosa y vulgar. No está lejano el día en que así se proclamara en todos los tonos.

»Si alguien puede demostrarme que los gritos preferidos tradicionalmente por los intérpretes masculinos y femeninos de *Los Hugonotes*, tienen algo de común con el *arte de cantar* renunció para siempre a reconocer las bellezas de mis maestros favoritos Wagner y Beethoven».

Hasta aquí Kufferath.

¡Lástima grande que el articulista no se dé una vueltecita por este divino Madrid de nuestros pecados! ¡Desgracia inmensa que no pueda asistir a las interesantes veladas de nuestro teatro lírico, y presenciar el entusiasmo que producen los *Barberos femeninos*, los dúos de *La Gioconda* y los tercetos del *Crispino*!

Entonces se convencería de que en Bruselas marchan las cosas a pedir de boca. Allí el repertorio se compone casi exclusivamente de las obras de Gluck, Mozart, Weber y Wagner. Como entremeses aperitivos figuran las óperas modernas italianas y las últimas creaciones modernas italianas y las últimas creaciones de Sint-Saens, Massenet, Gounod y Reyer.

⁽¹⁾ Fétis, crítico musical, defensor entusiasta de la escuela italiana, y uno de los que en Europa más han combatido a Wagner y a sus obras. [Nota F. Bleu]

Aquí nos hemos *plantado* en Meyerbeer, y al paso que vamos no llevamos trazas de pasarnos. El *Lohengrin* y el *Tannhäuser* no nos hacen mucha mella; Al *Orofeo* le calificamos de *morfeo*; el *Don Juan* nos excita los nervios; *Lackmé* y *Carmen* nos recuerdan las zarzuelas de Oudrid; a *La Regina di Saba* la condenamos por unanimidad al destierro perpetuo.

Lo único que puede sacarnos de quicio es el *racconto* del primer *solo* de *Hugonotes*, cantado por un tenor de esos que echan, sin vacilación alguna, el corazón por la boca.

¡Buen provecho!”²⁷¹.

La temporada en el Teatro Real se cierra con la reposición de *Tannhäuser* ópera que está ensayo el 3 de marzo²⁷². Mancinelli elige la ópera de Wagner para su beneficio, celebrado en la primera representación de *Tannhäuser* el 14 de marzo²⁷³. Intervienen en los papeles protagonistas Tetrzzini, Guercia, Garrido, Olavarri; Lucignani, Battistini, Boruchia, Tanci, Zilinaí, Vanrell y Ponsini. Dice Félix Borrell:

“Anoche tuvo lugar en este teatro el beneficio de su director de orquesta Luis Mancinelli, con la *reprise* de la ópera de Wagner *Tannhäuser*, estrenada al finalizar la temporada anterior, y de la cual sólo se dieron cuatro representaciones. Los aficionados deseaban volverla a oír, y por esta razón y por las justificadas simpatías de que goza entre nosotros el eminente beneficiado, el teatro estaba concurrido y brillante. –Lo primero que deben cuidar las empresas para poner en escena las obras de Wagner, es la *mise en scene*. Sin esta condición, los efectos plásticos que busca el gran músico alemán, y que son verdaderos complementos y explicaciones de su concepción lírico-dramática, se convierten en accidente ridículos que echan por tierra indefectiblemente todos los trabajos de interpretación, por muy esmerados que sean.

Lo que ocurrió anoche en la mutación de escena del acto tercero, no es para contado. Teniendo muy buenas tragaderas podía muy difícilmente pasar que se nos traslade desde el valle de Vartbourg, hasta la Venusberg, poniéndonos delante de la vista un telón de nubes del *Mefistófele*. Pero que ese telón no corra y que los peregrinos que llegan de Roma tengan que entonar su canto de gloria en la gruta maldita de la diosa de los placeres, es broma demasiado pesada y digna de un teatro de capital de tercer orden. La empresa del Real debe pensar seriamente en el asunto, puesto que por este camino es imposible seguir.

Si, como se cuenta, tiene el propósito de estrenar una o dos obras de Wagner en la temporada próxima, es absolutamente preciso que se resuelva a presentarlas decorosamente; de esta circunstancia depende la mitad del éxito, y sin ella es imposible que el público las acoja con el respeto que se merecen.

Poco puede decirse de la interpretación que tuvo el *Tannhäuser* de ayer. El conjunto resultó bastante bueno, y en mi sentir, muy superior al de otras óperas que se han aplaudido a rabiar en la actual temporada. Todos los artistas con gran voluntad, abordaron las dificultades de que se halla erizada la obra, mereciendo Battistini que se le coloque en primer lugar, por lo irrochablemente que cantó y caracterizó el personaje Wolfram.

²⁷¹ F. Bleu: “Madrid Musical. *Los Hugonotes*”. *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1891.

²⁷² “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1891.

²⁷³ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 13-III-1891.

Mancinelli, como beneficiado, fue también el héroe de la noche. La orquesta y los coros, es decir, lo que corría directamente a su cargo, hicieron maravillas en la ejecución de toda la partitura.

Al presentarse en el atril de la dirección, el maestro fue saludado por una salva de aplausos. Hubo que repetir la obertura, en medio de una gran ovación; al final del segundo acto, y después de terminada la ópera, fue llamado repetidas veces al palco escénico y aclamado con entusiasmo. Sus amigos y admiradores le obsequiaron con innumerables regalos de inmenso valor y gran mérito artístico.

El público, sobre todo el de las alturas, mostró anoche gran predisposición para *sisear* a determinados artistas. Esto revela, o lo que en la jerga teatral se llama *intrigas de bastidores*, o una comprobación más del pésimo gusto que domina en algunos individuos; para los que *siseaban* ayer el *Tannhäuser*, y aplaudían con furor hace un mes el *Barbero femenino* [sic], escribió Berlioz aquello de: «Sería verdaderamente lamentable que ciertas obras fuesen admiradas por ciertas gentes», cuyas palabras tienen por exacta traducción a nuestro idioma en dos refranes conocidísimos en los que se habla de *margaritas* y de *miel*, es decir, flores y ambrosia²⁷⁴.

Tannhäuser se pone 4 veces en escena en la temporada 1890/91 con el reparto indicado, en cuatro funciones celebradas a las ocho y media el 14 (beneficio de Mancinelli), 15, 17 y 18 de marzo²⁷⁵. “Anteanoche –dice Borrell el 20 de marzo– concluyeron las representaciones de ópera con la cuarta de *Tannhäuser*, admirablemente interpretado en conjunto. Este final de temporada ha parecido a los abonados lo mejor de todo el año, digan lo que quieran algunos críticos que no transigen con lo moderno; a pesar de ellos, el público va convenciéndose de que sólo en este repertorio encuentra las verdaderas emociones que debe producir el arte musical. Y buena prueba de ello, es que la empresa del Teatro Real, conociendo esas inclinaciones, se halla decidida a poner en escena el año venidero dos óperas de Wagner, que serán probablemente *Los maestros cantores de Nuremberg* y *La Valkiria*. –Si esto se cumple, el señor conde de Michelena y su representante, el Sr. Ferrer, merecerán los mayores plácemes de los abonados y del público en general²⁷⁶. Esta es la reseña que publica *La España Artística*:

“Real. –También ha dado por concluida su campaña este teatro. La hermosa ópera de Wagner *Tannhäuser*, ha cerrado dignamente las representaciones del regio coliseo.

La Tetrizzini y la Guercia, lo mismo que Batistini y Lucignani, cosecharon grandes aplausos en la interpretación de sus papeles respectivos, aplausos de que participó muy justamente el maestro Mancinelli, que concertó, ensayó y dirigió el hermosos *spartito*, con el cariño y devoción que siempre dedica a las obras del

²⁷⁴ F. Bleu: “Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 15-III-1891.

²⁷⁵ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*.

²⁷⁶ F. Bleu: “Madrid Musical. Clausura del Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1891.

gran maestro alemán, y más si su representación coincide con la función de su beneficio. [...]

Nos consta que la empresa está animada de los mejores deseos para su próxima campaña. Ya ha *riconfermato* a varios de los artistas más aplaudidos, y anuncia que montará dos óperas de Wagner no conocidas aún en esta corte”²⁷⁷.

Concluida la temporada de ópera en el Teatro Real, Julio Dánvila abre un abono para 30 representaciones de ópera italiana en el Príncipe Alfonso, cerrando el plazo el Viernes Santo, 26 de marzo. Los anuncios prevén la apertura del teatro entre el domingo 28 de marzo y el sábado 4 de abril; en la lista de la compañía figuran, entre otros, Avelina Carrera, Dolores Mata, Antonio Vidal, Luis García Prieto, etc, bajo la dirección de Juan Goula. La empresa representada por Federico Valero²⁷⁸ –dicen los anuncios– “ha contratado además, por un corto número de representaciones, al primer tenor de la Scala de Milán, nuestro compatriota D. Francisco Vignas [sic], que debutará a mediados de abril con la ópera *Lohengrin*, en la que tantos triunfos ha alcanzado”²⁷⁹. En realidad, el anuncio de Francisco Viñas en la parte protagonista es un reclamo publicitario para aumentar el abono y la parte protagonista es desempeñada finalmente por el tenor Ottavio Nouvelli.

Un día antes de cerrar el abono, el jueves Santo 25 de marzo, Goula invita a su domicilio a los representantes de la prensa en una velada destinada a presentar a tres cantantes de la compañía: Inés Salvador (alumna de Verger) y Avelina Carrera y Dolores Mata, éstas últimas alumnas de Goula que interpretan el dúo de Elsa y Ortruda en el acto II, escena 2ª de *Lohengrin*. Estas artistas –dice *Rondini*– “debutarán en breve en el Príncipe Alfonso, en donde seguramente alcanzarán un éxito por sus condiciones excepcionales para el canto”:

“La audición fue de verdadera importancia a pesar de anunciarse como íntima, pues más que íntima resulto espléndida al contemplar esas tres señoritas esperanza del arte y cuyas voces nos encantaron.

El Sr. Goula con la galantería que le caracteriza, invitó a todos los representantes de la prensa para que oyeran a las mencionadas artistas antes de su debut, deferencia que es de agradecer con toda el alma.

Avelina Carrera, debutó hace tres años, próximamente, en el Teatro del Liceo de Barcelona, en una noche de función excepcional, con la ópera *Lohengrin*. El éxito que alcanzó fue indescriptible por el acierto y primores en el canto, en toda la partitura de Wagner. [...]

²⁷⁷ “Los teatros de Madrid”. *La España Artística*, IV, 135, 23-III-1891, p. 2.

²⁷⁸ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 22-III-1891.

²⁷⁹ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, IV, 135, 23-III-1891, p. 2.

La Señorita Carrera, con toda seguridad está llamada a un gran porvenir; es una *soprano* dramática que posee una agilidad de garganta envidiable, que sin esfuerzo alguno da con seguridad las notas sobreagudas. [...]

Después de la audición, el maestro nos obsequió con un espléndido *lunch*.

La cariñosa señora de Goula, como las hermosas artistas, hicieron los honores de la casa a los invitados.

En representación de la prensa, el Sr. Muñoz, brindó por la prosperidad de las jóvenes artistas y del maestro.

El Sr. Goula brindó también, dando las gracias a toda la prensa de esta corte, y en párrafos elocuentes abogó por el arte español y por la prosperidad de éste.

El eminente maestro fue muy aplaudido y felicitado.

Acto continuo leyó una inspirada poesía del Sr. Sepúlveda, excusándose su asistencia por ausentarse de Madrid.

Dicha composición fue también aplaudida.

A las dos de la madrugada salíamos de aquella altamente satisfechos por tan amena y agradable reunión.

Todos los asistentes auguraron una gran campaña teatral en el Circo de Rivas²⁸⁰.

El 26 de marzo, la compañía de ópera comunica que la temporada no puede comenzar hasta el 4 de abril, por causa de la nueva instalación de luz eléctrica que se está colocando en el Príncipe Alfonso a base de “preciosos candelabros, que seguramente han de llamar la atención del público”²⁸¹. Por esta razón el abono queda abierto hasta el día 2 de abril, fecha en la que la alta aristocracia madrileña tiene ocupados ya los mejores palcos del teatro.

La temporada empieza finalmente el jueves 9 de abril con la primera representación de *La Africana* de Meyerbeer, donde se presenta Ana Muñoz, joven de 19 años debutante en el teatro Apolo de Valencia el 12 de marzo de 1888 en la ópera *El Trovador*²⁸². Después de las representaciones de *La Africana*²⁸³ se presenta como gran novedad el estreno de *La jolie file de Perth*, ópera –dice Borrell– “fiambre de la juventud del admirable Bizet [...]. La única esperanza de los aficionados está en *Lohengrin*, anunciado para mediados de abril, y que le empresa sin duda alguna, presentará más decorosamente que *La Africana*”²⁸⁴. Siguen representaciones de *Los Amantes de Teruel*²⁸⁵; la empresa refunde los turnos 2º y 3º en uno solo (par) y, para completarlo, abre un nuevo abono para las tres últimas representaciones de la temporada, suspendiendo al mismo tiempo las funciones de los viernes. “Próximamente –dice la prensa– se pondrán en escena las óperas *Lucrecia, Aída, Carmen, Lohengrin* y

²⁸⁰ Rondini: “Goula y sus discípulas”. *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1891.

²⁸¹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1891.

²⁸² “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 8-IV-1891.

²⁸³ “Los teatros de Madrid. Príncipe Alfonso”. *La España Artística*, IV, 138, 15-IV-1891, p. 2.

²⁸⁴ F. Bleu: “Madrid musical. La ópera del Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 22-IV-1891.

²⁸⁵ “Los teatros de Madrid. Príncipe Alfonso”. *La España Artística*, IV, 140, 1-V-1891, p. 2.

otros del gran repertorio”²⁸⁶. El 11 de mayo Ana Muñoz realiza su beneficio en la última representación de *Los amantes de Teruel* y el 13 se abre abono para 12 funciones de *Aida*, *Carmen*, *Hugonotes* y *Lohengrin*²⁸⁷. El primer tenor de la compañía, Enrique Beltrán, realiza su beneficio en la representación de *Carmen*²⁸⁸ de Bizet y el 25 de mayo no se realiza función para poder realizar el ensayo general de *Lohengrin*, ópera en la que debuta el tenor Nouvelli²⁸⁹. *Lohengrin* se estrena en el teatro Príncipe Alfonso en la función de las ocho y media de la tarde del 26 de mayo de 1891²⁹⁰; es la primera representación en Madrid fuera del Teatro Real. Intervienen Carrera (Elsa), Mata (Ortruda), Nouvelli (Lohengrin), Carbonell (Telramondo), Vidal (Enrique el Pajarero) y García Prieto (Heraldo) bajo la dirección de Juan Goula y trajes de la sastrería Vega Segarra. Dice *El Heraldo de Madrid*:

“No hace muchos años era cosa corriente entre los aficionados madrileños el considerar a Wagner como el conculcador de los fundamentos donde descansan las buenas tradiciones del arte; su música era tenida como concepción extravagante que tomaba forma en los modelos del capricho, y sus óperas, monótona sucesión de acordes, sin otro enlace melódico que el que la casualidad determinaba cuando las gotas de tinta caían desde la sacudida pluma a las líneas del pentagrama.

Mas esos tiempos de la melodía pura ya pasaron; la crítica no discute a Wagner, dejando descansar a Peña y Goñi de las campañas sostenidas en su defensa; el público llena los teatros cuando se representan sus obras; los maestros Arrieta, Chapí y Vázquez pueden ir en peregrinación a Bayreuth para beber en el manantial mismo el pensamiento del reformador, sin que se les tache de iconoclastas; y en medio de tan unánime entusiasmo, sólo se escucha una voz ilustre clamado contra la apostasía y lanzando el anatema de su censura a los que se postran ante el nuevo ídolo, y dejan apagar el fuego en los altares de los antiguos dioses.

Mas ¡ay! es un hecho fatal que se impone con la fuerza de lo ya sucedido; la ópera italiana ha pasado para no volver. Edgardo, Arturo, Fernando y Manrique han sido heridos por la misma espada que venció a Federico de Telramondo, y sus cadáveres han ocupado los sepulcros en que dormían los héroes griegos de Gluck, los enamorados galanes de Mozart y los soñados fantasmas de Weber. Acaso no pase mucho tiempo sin que se borren los epitafios, quedando sólo sus nombres grabados en el recuerdo de los que los amaron con pasión tan constatne como malaventurada.

¡*Lohengrin*! ¡Con qué supersticiosa simpatía pronunciamos su nombre los devotos del músico alemán! Descendió del cielo envuelto en los sonidos del místico prelude; redimió con el esfuerzo de su brazo a la desgraciada Elsa de

²⁸⁶ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, IV, 140, 1-V-1891, p. 2.

²⁸⁷ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 12-V-1891.

²⁸⁸ “Los teatros de Madrid. Príncipe Alfonso”. *La España Artística*, IV, 143, 23-V-1891, p. 1.

²⁸⁹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 25-V-1891.

²⁹⁰ “Funciones para mañana. Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 25-V-1891.

Brabante; la amó sin que su pasión pudiese atenuarse en el deseo cumplido, y volvió a su celestial origen, dejando en la tierra huella beneficiosa de su paso.

Igual santa misión cumplió en el arte, arrancándonos de los brazos que nos sujetaban con caricias engañadoras, purificándonos con su bondad prodigiosa y guiándonos por un poder sobrenatural a las regiones de la triste pasión de Iseo infortunada, a la cátedra de Hans Sachs, el zapatero poeta, y las esplendorosas fiestas con que los caballeros del Graal solemnizaban el culto de la sagrada reliquia.

El fue el heraldo valeroso, que se adelantó a sus hermanos de guerra, él conquistó para su autor los primeros laureles, y él, sin tener el fuego de Tristán, ni la juventud de Sigfrido, ni la pureza de su Rey Parsifal, supo abrir para Wagner el camino de la inmortalidad. ¡Gloria, pues, al caballero del cisne!

Sólo el intento de representar *Lohengrin* constituye por sí una victoria; pero cuando ese intento se realiza de la manera que ayer se vio, obteniéndose un conjunto tan agradable y homogéneo como el que formaban las señoritas Carreras y Mata y los Sres. Nouvelli y Vidal, quedan justificados los continuos aplausos del público y de las demostraciones de entusiasmo que recibió el Sr. Goula y la orquesta que dirige, a los que unimos nuestra felicitación y nuestro parabién más sincero²⁹¹.

La España Musical sobre la primera representación de *Lohengrin* en el Príncipe Alfonso:

“La representación de *Lohengrin* fue una verdadera solemnidad.

La música del gran maestro alemán tan discutido en los comienzos de su carrera, ha ido aclimatándose en España hasta el punto de constituir gran atracción el anuncio de cualquiera de sus obras.

Así ocurrió noches pasadas en el vasto Circo de Rivas. Ni una localidad estaba desocupada. El teatro presentaba deslumbrador aspecto.

Desde el magnífico prelude, los aplausos no se interrumpieron un instante; aplausos calurosos y entusiastas en que la *claque* no tomaba parte.

Lohengrin es una ópera difícil, que requiere un conjunto perfecto y un cuidadoso esmero por parte de todos. Quizá comprendiendo esto mismo, Goula y los artistas dedicaron a la obra de Wagner por entero su atención.

Y el resultado ha sido un éxito tan grande y tan completo que su recuerdo dejará gratísima impresión en el ánimo de todos.

Avelina Carrera, la hermosa artista que en la corta temporada que acaba de hacer ha consolidado de una vez para siempre su reputación, conquistándose palmo a palmo un puesto entre las estrellas del arte lírico, interpretó de un modo admirable el simpático papel de Elsa. Como actriz y como cantante estuvo a una altura colosal! En sus dúos con la contralto y con el tenor, la ovación tributada a Avelina fue indescriptible, lo mismo que en su número de la ventana, que fue dicho con dulzura incomparable y con una delicadeza de expresión que arrancó bravos espontáneos y murmullos de entusiasmo. Es sencillamente Avelina Carrera una eminencia digna de figurar entre los astros de primera magnitud.

La Srta. Mata hizo también una Ortruda magnífica. Dijo su dúo con el barítono de un modo magistral y estuvo igualmente inspirada en el que tiene después con la tiple, haciendo gala de sus hermosas facultades.

²⁹¹ M.: “*Lohengrin*. En el Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 27-III-1891.

Debutaba un nuevo tenor y con esto puede presumirse la ansiedad que había en el público por oírle. En cuanto la orquesta indicó el diseño que precede a la aparición del Caballero del Cisne, el público se dispuso a no perder una nota, estableciéndose un silencio imponente.

La primera impresión no pudo ser mejor. El señor Nouvelli posee una media voz preciosa y sabe cantar con gusto exquisito. Su salida fue dicha con maestría y con arte.

En los pasajes sucesivos de la obra confirmó el buen juicio que desde el primer momento obtuvo; en el gran dúo del acto tercero dijo dos frases de un modo magistral, y en el cuarto acto mostróse también a buena altura, si bien nos demostró que hay deficiencia de facultades en las notas agudas.

Por lo demás, el Sr. Nouvelli es un artista consumado y un cantante muy aceptable, que recibió aplausos justos y que fue llamado a escena al final de todos los actos.

El Sr. Carbonell fue un Telramondo muy discreto, que se hizo aplaudir en todos sus números y especialmente en su dúo con la contralto, que dijo con vigorosa expresión.

Muy bien el bajo Sr. Vidal y bien el heraldo Sr. García Prieto.

Los coros afinados y valientes; hubo pieza en que se hicieron aplaudir de verdad.

La orquesta más que bien; es decir, admirable. La condujo Goula con su acostumbrada energía, detallando los efectos de la partitura.

La obra fue vestida con gran lujo por la sastrería de la Sra. Vega Segarra.

El maestro tuvo que levantarse varias veces del sillón para contestar a las aclamaciones de la concurrencia.

En suma; un triunfo más para él y la compañía que dirige.

¡Lástima que haya sido tan corta su campaña!

¡Puede estar seguro de que los buenos aficionados y el público en general, conservarán grato recuerdo de las deliciosas noches que nos ha proporcionado²⁹².

El viernes 29 de mayo Goula celebra su función de beneficio²⁹³, dirigiendo *Lohengrin* nuevamente el 30 (a las ocho y media, 1º de abono. –Turno impar. –3ª serie)²⁹⁴ y el 31 de mayo (a las nueve)²⁹⁵; la temporada se cierra con el estreno de *Rachel*, música de Taboada (hijo) y libro de Lasso de la Vega en una función en la que está especialmente acertada Avelina Carrera²⁹⁶. El martes 2 de junio, comienza en el Príncipe Alfonso una nueva temporada de ópera con una compañía de ópera italiana que, dirigida por Pietro Franceschini, procede de Lisboa²⁹⁷.

²⁹² “Los teatros de Madrid. Príncipe Alfonso”. *La España Artística*, IV, 114, 15-VI-1891, p. 2.

²⁹³ Los anuncios de la prensa indican que la ópera “se anunciará por carteles”. Es probable que Goula escogiera *Lohengrin* para su beneficio como en otras ocasiones, pero es una cuestión que no podemos concretar. “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 28-V-1891.

²⁹⁴ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 29-V-1891.

²⁹⁵ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 30-V-1891.

²⁹⁶ “Ultima hora”. *La España Artística*, IV, 144, 1-VI-1891, p. 4.

²⁹⁷ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 28-V-1891.

Barcelona: Lohengrin dirigido por Mascheroni.

A principios de septiembre de 1890, la empresa del Teatro del Liceo publica la lista de la compañía contratada para la temporada 1890/91, en la que figuran Edoardo Mascheroni y Arturo Toscanini (maestros directores), Mila Kupfer-Berger y Teresa Arkel (sopranos dramáticas), Giuseppina Pasqua y Tilde Carottini (mezzosopranos), Giussepina Huguet (soprano ligera)²⁹⁸, Franco Cardinali, Raffaele Grani y Alfredo Zonghi (tenores), Virgilio Blasi y Eugenio Labán (barítonos) y Antonio Vidal y Luigi Visconti (bajos). Asimismo, la empresa contrata a la soprano Arnoldson –célebre rival de Adelina Patti²⁹⁹– para algunas funciones extraordinarias de otoño y espera respuesta del tenor Perotti para las representaciones anunciadas de *Tannhäuser*, ópera de Wagner que finalmente no se pone en escena. La empresa anuncia 75 funciones para la temporada de otoño y Carnaval, 50 de ópera y 25 de ópera cómica y, como principal novedad, el estreno de *Otello* en la ciudad Condal³⁰⁰, previendo la apertura del teatro el 20³⁰¹ ó 21 de octubre³⁰².

²⁹⁸ Josefina Huguet actúa en el teatro Nacional de Buenos Aires en la temporada 1892/93 bajo la dirección de Juan Goula. En octubre de 1892, en el transcurso de una audición de *La Traviata*, un espectador mata a otro, al parecer, por la pasión de ambos hacia la cantante española. “Parece ser –dice *La España Artística*– que dos distinguidos jóvenes de la buena sociedad Argentina estaban violentamente enamorados de la citada artista, ocasionando esta pasión tales disgustos entre ambos, que sólo gracias a la intervención de personas amigas pudo evitarse en algunas ocasiones un desagradable desenlace. Sin embargo, éste no se hizo esperar, pues el día anterior al crimen, el Sr. Genazzini, teniente de infantería, uno de los dos rivales, tuvo uno violento altercado con su contrincante Sr. Brown, redactor de *El Argentino*, por efecto del cual quedaron los ánimos exaltadísimos, acentuándose la exacerbación del primero al ver que a pesar de haber mandado sus padrinos a su rival Sr. Brown, éste rehusaba batirse. –Al siguiente día encontráronse de nuevo en el teatro Nacional, en ocasión en que se cantaba el tercer acto de *La Traviata*. Genazzini atravesó la platea, y dirigiéndose al sillón ocupado por Brown, le pegó dos bofetadas. Entonces, sacando éste un revolver, hizo fuego contra su adversario, atravesándole el corazón; y repitiendo otro disparo le hirió en el pecho. El tumulto que este sangriento lance produjo fue espantoso, como puede suponerse. El Sr. Brown fue detenido al poco rato por la policía y entregado a las autoridades. –La señorita Josefina Huguet, causa inocente de este sangriento suceso, se halla verdaderamente desesperada”. “Asesinato por una tiple española”. *La España Artística*, V, 244, 9-X-1889, p. 1.

²⁹⁹ Mecachis: “Celebridades. Adelina Patti”. *La Caricatura*, III, 72, 15-III-1886, p. 6.

³⁰⁰ En un comunicado oficial, la dirección del teatro indica que la elección del repertorio se inspira en “el deseo de que el público conozca tanto las obras modernas que hayan tenido verdadero éxito, como también las verdaderas joyas musicales...”. La dirección del teatro –continúa el comunicado– “solicitó el derecho de representar la ópera *Otello*, del maestro Verdi, última producción del autor predilecto de nuestro público, cuya autorización consiguió de la casa Ricordi de Milán, propietaria de dicha ópera, mediante la expresa condición de ser puesta en escena, como así lo será, con decorado, vestuario y atrezzo nuevos, y ser dirigida exclusivamente por el maestro Cav. Eduardo Mascheroni, reputado en Italia como una de las primeras inteligencias musicales, estando encargado de la dirección de escena, su representante en esta capital D. Edgardo Ferrer”. “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 67, 30-X-1890, p. 377.

³⁰¹ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, III, 109, 8-IX-1890, p. 2.

³⁰² “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 65, 30-XI-1890, p. 353.

La dirección del Liceo emite un comunicado oficial publicado en la prensa de Barcelona y recogido en la *Ilustración* el 30 de octubre, el mismo día en el que finalmente se abre la temporada con la reposición de *Lohengrin*. La dirección artística del Liceo —dice el comunicado— “tampoco ha olvidado la predilección cada día más creciente que demuestra este público por el género wagneriano, al cual se rendirá culto esta temporada reproduciendo las bellísimas creaciones de aquel autor, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, cuyas obras serán alternadas con otras de diferentes autores”³⁰³. En la representación de *Lohengrin* intervienen Arkel (Elsa), Pasqua (Ortruda), Grani³⁰⁴ (Lohengrin), Vidal (Enrique el pajarero) y Laban que “alcanzaron muchos aplausos”³⁰⁵. En el Liceo —dice *La España Artística*— “ha sido acogida con entusiasmo la Compañía de ópera que dirige el maestro Mascheroni. Para el debut de la misma fue elegida la magnífica concepción *Lohengrin*, en la que obtuvieron una ovación la Sra. Arkel y la Pasqua, y los señores Grani y Laban”³⁰⁶. En la temporada de invierno, *Lohengrin* se representa ocho veces con el mismo reparto y tres más con Kupfer-Berger (Elsa), Carottini (Ortruda), Vidal (Enrique el Pajarero), Perotti (Lohengrin, 1 r.), Grani (Lohengrin, 2. r), Laban y Proens³⁰⁷, no realizándose las anunciadas interpretaciones de *Tannhäuser*.

El 1 de marzo la prensa de Madrid informa sobre el cese de la empresa del Liceo. Los artistas de la compañía se constituyen en sociedad con el objeto de procurar fondos para hacer frente a los gastos de viaje para regresar a sus países de origen; la Junta de propietarios les cede el teatro gratuitamente y se les concede una subvención³⁰⁸. El resultado del concurso abierto por la Junta de propietarios del Liceo para el arriendo del teatro en la temporada de primavera —dice un periódico de Barcelona— “ha sido casi nulo, pues en realidad no hubo ningún postor que reuniera los requisitos exigidos, ya que sólo se presentó un pliego firmado por Mr. Temistocle Licini y que no pudo aceptarse por no ofrecer la fianza señalada. No obstante, otro licitador hubo, que fue el barítono Mr. Roudil, y cuyo pliego, según parece, no fue aceptado por no haberse hecho el depósito previo. Mr. Roudil ofrece, según se nos ha dicho, presentar un cuadro

³⁰³ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 67, 30-X-1890, p. 377.

³⁰⁴ Después de *Lohengrin*, el Liceo pone en escena en *Aida* donde Raffaele Grani “resulta mejor cantante que en *Lohengrin*”. “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, III, 119, 23-XI-1890, p. 2.

³⁰⁵ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, III, 117, 8-XI-1890, p. 2.

³⁰⁶ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, III, 118, 15-XI-1890, p. 2.

³⁰⁷ Janés i Nadal, op. cit, p. 295.

³⁰⁸ “El Liceo de Barcelona”. *La España Artística*, IV, 132, 1-III-1891, p. 4.

completo de ópera francesa, dando a conocer varias obras nuevas estrenadas todas ellas con gran éxito. Teniendo en cuenta que la Junta del Liceo tiene escaso campo donde escoger, que la ópera italiana está en un periodo de decadencia, que los buenos artistas italianos son escasos y extremadamente exigentes, que la mayoría de ellos sólo tienen en su repertorio óperas conocidas hasta la saciedad por nuestro público, que éste está ansioso de novedades, y que entre las obras líricas francesas las hay magníficas, creemos que valdría la pena que se estudiara con detenimiento la oferta hecha por Mr. Roudil, antes que exponernos a ver cerrado durante la inmediata temporada el Gran Teatro”³⁰⁹.

Con el tenor De-Marchi como *Lohengrin*, el 11 de abril se celebra la primera de las tres representaciones de la ópera de Wagner dirigidas por Mascheroni en la temporada de primavera del Liceo³¹⁰, donde el 8 de mayo se celebra el estreno en Barcelona de *Cavalleria rusticana*, con De-Marchi también en la parte principal. Dice un periódico de la capital Condal: “Gran Teatro del Liceo: –La ópera de Mascagni *Cavalleria rusticana*³¹¹, estrenada anoche y precedida de tanta fama, tuvo un desdichado éxito, a pesar de los esfuerzos de los artistas encargados de los principales papeles [...]. Resulta ser una música desprovista por completo de originalidad y ramplona, sobre todo en las piezas de conjunto. Baste decir que la *clake* [sic] sólo pudo *ejercer su oficio* después de las frases finales que dijo muy bien el tenor De-Marchi. Sin esto hubiera terminado la obra sin un aplauso, antes al contrario, en algunos fragmentos pudieron dar demostraciones de desagrado. ¡Lástima de dinero invertido por la empresa para dar a conocer una obra tan insustancial!”³¹².

Bilbao y San Sebastián: proyecto de *Lohengrin*.

El 15 de marzo *La España Artística* recoge el anuncio oficial de la temporada de ópera en el Teatro Nuevo de Bilbao publicado en *El Porvenir*. En la compañía figuran entre otros Gemma Bellincioni (primera tiple), Amelia Sthal (mezzosoprano), Roberto Stagno (primer tenor), Ignacio Tabuyo (primer barítono) Francesco Navarrini (primer

³⁰⁹ “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 2.

³¹⁰ Señoras Rodríguez, Guernini; señores Visconte, Marchi, Laban, Gil Rey. Janés i Nadal, op. cit, p. 295.

³¹¹ Sobre el pleito del novelista Verga contra Mascagni y Sonzogno por la reclamación de derechos por el libro *Cavalleria rusticana*. “Extranjero. Tribunales de Milán”. *La España Artística*, IV, 145, 8-VI-1891, p. 3.

³¹² “Provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 142, 15-V-1891, p. 2. La revista madrileña comenta la noticia del periódico de Barcelona así: “¡Boca abajo todos los críticos y los maestros del mundo, donde están los periodistas barceloneses!”.

bajo) y Giuseppe Ziliani (tenor comprimario). Entre las óperas anunciadas están *Lohengrin* y *Cavalleria rusticana*³¹³. El domingo 29 de marzo comienza la temporada de ópera en el Teatro Nuevo de Bilbao con la primera representación de *Los Huto notes* dirigida por José Tolosa, pero la ópera de Wagner no llega a estrenarse.

Concluida la temporada en Bilbao, la compañía dirigida por Tolosa tiene previsto trasladarse a San Sebastián para realizar una nueva campaña desde el 1 de junio de 1891 en el Teatro del Circo, cuyo propietario trata con el representante de la Sociedad Coral de Bayona una representación de *Lohengrin*. Dice la prensa: “La Sociedad Coral de Bayona que actualmente está dando una serie de brillantes representaciones de ópera con artistas de París, Rouen y Lyon, trata de organizar [...] una representación en el Teatro de Circo, poniendo en escena la ópera *Lohengrin*, en la que tomarán parte, además de los citados artistas, todos los individuos de la indicada Sociedad Coral, un numeroso coro de mujeres y una magnífica orquesta, compuesta de sesenta ejecutantes, bajo la dirección de un hábil maestro y reputado compositor belga. –Si llegaran a realizarse los deseos que animan a la laureada Sociedad Coral de Bayona, no dudamos que el público de San Sebastián sabrá corresponder a los sacrificios que se impone dicha Sociedad, y a las simpatías que tienen entre nosotros”³¹⁴. El empresario del teatro del Circo, comprometido con Tolosa, no puede dar una respuesta al representante de la Sociedad francesa y ambos telegrafían a Tolosa pidiéndole autorización para dar *Lohengrin*, sin obtener contestación. A raíz del incidente, la compañía de ópera italiana de Tolosa marcha a Zaragoza, no acudiendo a Bilbao hasta la segunda quincena de junio. El 15 de junio la prensa musical recoge un suelto publicado en *El Guipuzcoano*: “No habiendo tenido el Sr. Tolosa la dignación de contestar aún al telegrama que el representante de la Sociedad Coral le dirigió, pidiéndole el Teatro del Circo para dar en él una solemne función del *Lohengrin*, la Sociedad Bayonesa ha renunciado a su propósito –Continuaremos como hasta aquí en espera de mejores tiempos”³¹⁵.

³¹³ “Provincias. Bilbao”. *La España Artística*, IV, 134, 15-III-1891, p. 3.

³¹⁴ “Provincias. San Sebastián”. *La España Artística*, IV, 145, 8-VI-1891, p. 3.

³¹⁵ “Provincias. San Sebastián”. *La España Artística*, IV, 146, 15-VI-1891, p. 3.

Temporada 1891/92

Madrid: Proyecto de *El holandés errante* y wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes.

A mediados de septiembre de 1891, la empresa del Teatro Real publica la lista de la compañía para la temporada 1891/92 donde figuran, entre otros, la soprano Valentina Mendioroz, la contralto Giuseppina Zepilli-Villani, el tenor Francesco Marconi, el barítono Antonio Cotogni, el bajo Ettore Borucchia y el bajo cantante Antonio Ponsini. Entre las óperas nuevas se anuncian dos de Wagner (Michelena concreta que una de ellas es *El holandés errante*), la ópera española *Rachel y Edgar* de Giacomo Puccini³¹⁶. La empresa abre abono para 96 funciones para los abonados a diario, 48 para los de función alterna (turno par e impar) y 32 para los abonados a turno de tres. El abono se abre entre el 24 de septiembre y el 4 de octubre, ambos inclusive³¹⁷, consiguiendo la empresa un abono superior a la temporada anterior. Michelena anuncia el comienzo de la temporada para el miércoles 28 de octubre con *Los puritanos* y después de las representaciones de *Otello* y *Sonámbula* prevé representaciones de *Lohengrin* y *Tannhäuser* con Marconi, Tetrizzini y Mendioroz en las partes protagonistas³¹⁸, aunque finalmente *Tannhäuser* no se llega a interpretar en la temporada 1891/92. Extractamos el artículo de presentación de la temporada realizado por Félix Borrell:

“En la noche del 28 abrirá sus puertas el teatro del a Plaza de Oriente con una representación de *I Puritani*.

A la inauguración concurrirá el público de siempre; la riqueza aristocrática y el lujo burgués ocuparán las localidades abonadas, y pondrán de su parte todo lo que puedan para que el espectáculo, de telones afuera, resulte brillantísimo; el paraíso se llenará de esos aficionados de buena fe que todavía en el año 1891 discuten con calor la interpretación de una *Traviata* o las causas de que el tenor haya *rozado* ligeramente una nota célebre.

A pesar de este lleno formidable, que en otras circunstancias indica por lo menos expectación, puede asegurarse que en la representación escénica será inútil buscar animación, ni carácter, ni pasión, ni emociones estéticas de ninguna clase.

A los Puritanos seguirán inmediatamente *Sonámbula*, *Gioconda*, *Mefitófele*, *Cavalleria rusticana*, *Lucia*, y algo entrada le temporada, llegaremos

³¹⁶ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, IV, 15-IX-1891, p. 2; “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 30-IX-1891, pp. 642-3; “Temporada de 1891-92”. *Teatro Moderno*, I, 1-2, 23-X-1891, [s. n.].

³¹⁷ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 2.

³¹⁸ “Noticias de espectáculos. Real”. *El Heraldo de Madrid*, 14-X-1891.

probablemente hasta *Traviata*, *Trovador*, *Linda*, *Elixir d'amore*, y sabe Dios si *Crispino*. [...]

Esto es lo de siempre. La experiencia nos lo da por sabido, conocido y visto.

Pero también desde hace mucho tiempo se puede afirmar que esos espectáculos no constituyen hoy lo que se entiende generalmente por la representación teatral de una obra de arte.

En el fondo de la nueva generación de aficionados a la música —y entiendo por tales a los que toman en serio esa afición— predomina un profundo desdén hacia las formas estéticas tradicionales, combatidas rudamente por la revolución artística que en el siglo actual iniciaron y consolidaron esos dos grande genios que se llaman Beethoven y Wagner. Los que admiten por buenas sus reformas, buscan en el arte un refinamiento y una razón de ser que lo hagan natural y espontáneo, en lugar de artificioso y amanerado. [...]

Ni en la ejecución musical, ni en la ejecución escénica se nos ofrece en el Real otra cosa que lo que estamos acostumbrados a ver y a resistir desde la infancia; y esta abrumadora pesadilla lírico dramática hiela los sentimientos del público, y, lo que es todavía peor, mata todo esfuerzo individual.

En el teatro moderno no hay término medio posible; sólo cuenta con dos medios propios de vida; o ha de recrear la vista con espectáculos primorosos, que en último término no son más que cosmoramas animados, o ha de hacernos experimentar la emoción profunda y violenta que nos producen las manifestaciones del arte verdadero. Ninguna de las dos cosas podemos encontrar en el Teatro Real; su vetusto y arruinado repertorio; la incolora interpretación que obtiene —interpretación de *divas* y *divos* que conocemos muy de cerca y nos sabemos de memoria— y la incalificable manera de presentar toda clase de obras, dan a los espectáculos una nota gris y un carácter de medianía poco a propósito para lograr la redención del gusto y el triunfo de la belleza.

Ahora bien; ¿cabe achacar toda la culpa de estos desafueros a la empresa actual del teatro? La justicia me impide contestar afirmativamente.

Dada la escasez de cantantes que hoy se nota, la compañía contratada para este invierno es bastante completa y aceptable, y entre los nombres que en ella figuran hay algunos que corresponden a artistas de mérito indiscutible. Pero desgraciadamente, ni la declamación heroica de Tamango, ni el estudio detenido que de sus papeles hace la Pasqua, ni el talento de Marconi, ni la discreción de la Tetrzzini, ni las delicadezas de De Lucia, ni la hermosa voz de Uetam son bastantes, por sí solo, para satisfacer las exigencia del primer teatro lírico de España. Hay ahora en Europa algunos artistas excelentes que hubieran convenido indudablemente al Conde de Michelena, no sólo por su mérito intrínseco, pero también por lo que su personalidad artística representa en oposición al tipo gastado de *cantante de ópera italiana*. Ahí están, por ejemplo, los tenores Ernesto Van Dyck y Juan de Reszké; la contrata de cualquiera de los dos, relativamente fácil porque pueden cantar en italiano, hubiera servido para demostrar a este público las excelencias de la novísima escuela de canto dramático, creada a la sombra de las grandes partituras modernas. Esto, en cuanto al personal artístico.

Respecto a la tan debatida cuestión de repertorio, en el regio coliseo no impera más que la rutina, y parece como que existe propósito deliberado de no salir de ella.

Las temporadas se suceden unas a otras, y los carteles de hace veinte años pudieran servir, con pequeñas variaciones, para las actuales campañas; en realidad, la base del repertorio lo forman docena y media de obras que son precisamente las mismas que cantaban la penco, la Galetti, Tamberlick, Vialetti y Selva.

Pero de todas maneras, desde hace algún tiempo no se nos daba una broma de tan mal género como la de inaugurar solemnemente la temporada con una ranciedad tan venerable como *I Puritani*.

Tampoco la empresa tiene toda la culpa en este asunto, y no puede evitar que el público aplauda y haga repetir números de la *Gioconda*, y oiga, como quien oye llover, las eternas bellezas del *Orfeo*. Lo que le falta es iniciativa, y atrevimiento para arrostrar las consecuencias de un paso hacia delante, sin comprender que de cualquiera suerte, ese progreso redundaría en beneficio suyo. Dentro de aquella casa todo se vuelven vacilaciones y repulgos para seguir la línea recta. El año anterior se anunció casi oficialmente el estreno de *Los maestros cantores de Nuremberg*; obra de importancia capital. El pensamiento ha quedado en proyecto, y, en lugar de *Los maestros*, se estrenará –si se estrena– *El buque fantasma*; creación impersonal de la juventud de Wagner, difícilísima de poner en escena con propiedad y cuya partitura sabe a poco después de conocidas algunas posteriores del mismo autor.

Si se cantan *Tannhäuser* y *Lohengrin*, será a final de temporada, dándose de ellas, como es costumbre, varias representaciones consecutivas que acaban por cansar a los abonados. Óperas estrenadas con éxito como *Rienzi*; *La regina di Saba*, *Lackmé* y *Freischütz*, continuarán empolvadas en el archivo [...]

Es sumamente curioso lo que ocurre en nuestro teatro de ópera. Su abono y su brillantez como sitio a que asiste la mejor sociedad de Madrid, le dan una apariencia de grandeza y de esplendor, que sólo tiene resonancia en la caja de contaduría. Pero si se le mira bajo otro aspecto y se le considera como templo del arte, es preciso reconocer que su estado no puede ser más ruinoso.

El primer escollo del negocio, para atender con desahogo a la parte artrítica de la explotación, es el exorbitante alquiler que tiene que satisfacer al Estado. En ningún teatro del mundo existe este gravamen, antes bien, casi todos ellos están dotados con una subvención de importancia. [...]

Por la empresa, por el público y por la crítica, se ha de trabajar a favor de la supresión del alquiler, cifra que representa bien poco en los presupuestos de la nación, ha de estudiarse detenidamente el medio de que las óperas se canten en castellano, única manera de que el espectador sepa lo que sucede en el escenario, se hace imprescindible la modificación del repertorio, dándole vida todos los años con estrenos de obras modernas y *reprises* de algunas antiguas desconocidas del público joven, y antes que nada, ha de reformarse radicalmente la *mise en scene* hasta lograr que los espectáculos, que son hoy el colmo del convencionalismo se conviertan en representaciones animadas, y expresivas de una acción dramática.

Al hablar de *mise en scène*, no me refiero únicamente al decorado y vestuario. Un buen director de escena tiene que atender asimismo a infinidad de detalles que para la representación son tan importantes por lo menos como los intérpretes y la orquesta. Como tales pueden citarse, entre muchos: el movimiento, la mímica de los personajes y del coro, el agrupamiento natural de las masa, la precisión en las mutaciones, la iluminación de la escena y de la sala, etc. etc.

Sobre este último punto, la empresa de Real ensayó hace dos años la semioscuridad de la sala; y en verdad que los resultados no pudieron ser más satisfactorios, puesto que desde la primera noche logróse que el público prestara gran atención al espectáculo. Aparte de esta positiva ventaja, la presentación del primer acto de *Lohengrin* marchó perfectísimamente y como nunca se había logrado en Madrid³¹⁹.

³¹⁹ F. Bleu: “Notas musicales. La temporada del Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 26-X-1891.

La temporada de ópera en el Teatro Real comienza finalmente el 29 de octubre (un día después del previsto) con la primera representación de *I Puritani*; sigue *Otello*³²⁰ (31 de octubre) y los ensayos de *Lohengrin*³²¹, ópera de Wagner que se representa siete veces la temporada 1891/92, la primera el 12 de noviembre. En esta función, que comienza a las nueve de la noche³²², intervienen Valentina Mendioroz (Elsa), Giuseppina Zepilli-Villani (Ortruda), Francesco Marconi (Lohengrin), Antonio Cotogni (Telramondo), Ettore Borucchia y Antonio Ponsini; la orquesta dirigida por Mancienelli “ejecutó magistralmente la hermosa partitura”³²³. Durante la representación de *Lohengrin* un espectador de nacionalidad francesa llamado Carlos Bacheay Durán, grita desde su asiento: –¡Viva Francia! ¡Abajo Alemania! La concurrencia –dice *La España Artística*– “le contestó unánime en esta forma: –¡Viva el arte! ¡Viva Wagner!... Aplaudimos el acto de cordura realizado por el discreto público de nuestro primer coliseo, y lamentamos tales excesos de patriotismo”³²⁴. Esta es la crónica que publica *El Heraldo*:

“Es un error decir que el público no acude al Teatro Real sólo por el espectáculo, pues hay una diferencia inmensa entre el aspecto de la sala cuando se pone en escena una ópera buena o poco oída, a cuando se cantan las antiguallas del repertorio, por bellísimas que sean.

Anoche se cantó *Lohengrin*, y el teatro estaba completamente lleno, siendo magnífico el aspecto de la sala.

Figuraban entre las recién llegadas la Duquesa del Infantado con sus hijas; la de Bivena con la encantadora Silvia, bellísima con un traje de color de rosa.

La Sra. de Semprúm, que fue de soltera Irene Ytrayabo, se presentaba por primera vez, después de casada, con la cabeza tachonada con estrellas de brillantes y uno de los trajes más elegantes de su *trousscau*.

La Sra. de Borbón se presentaba también por primera vez después de haber aumentado el número de los biznietos de Carlos IV.

La Marquesa de Esquivel estaba con su hija la Duquesa de Tarifa.

La señora de Cánovas del Castillo ocupaba su platea, llena de conservadores.

La ópera fue muy bien cantada por la señorita Mendioroz y los coros, y admirablemente dirigida por el Sr. Mancinelli; pero aquí cesan los elogios.

La señorita Mendioroz siente el papel de Elsa y comprende a Wagner; tiene además voz fresca y suave y figura elegante, y desde que apareció en el balcón y

³²⁰ *Otello* es para Esperanza y Sola “la viva y poco afortunada encarnación de los principios más al uso de los presentes días, merced a los cuales la declamación lírica ha sustituido al verdadero canto; el afán de aparecer original ha llevado al arte a un gongorismo conceptuoso; y a la sublime claridad de la verdadera belleza ha sustituido en ocasiones un caos capaz de causar hastío y desaliento aún al más ardiente sectario de la escuela pseudo imitadora de Wagner”. Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *Ilustración Española y Americana*, XXXVI,9, 8-III-1892, p. 151.

³²¹ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo*, 30-X-1891.

³²² “Funciones para mañana”. *El Heraldo*, 11-XI-1891.

³²³ “Teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, IV, 166, 15-XI-1891, p. 2.

³²⁴ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, IV, 166, 15-XI-1891, p. 1.

cantó las primera notas, se captó las simpatías del público, que no la abandonaron un solo momento.

Para ella fueron los únicos aplausos que se tributaron a los intérpretes de *Lohengrin*.

A la señora Zippilli [sic] no se la puede juzgar, porque pidió indulgencia por hallarse indispuesta.

El Sr. Marconi hizo un *Lohengrin* desdichadísimo, con la voz engolada, sulfurado en muchas ocasiones y desacertado siempre.

A pesar de esto, el público salió encantado por la belleza de la obra, y por las maravillas que hizo la orquesta³²⁵.

El 14 de noviembre se celebra la primera función de *El Profeta*³²⁶ de Meyerbeer y la segunda representación de *Lohengrin* se realiza un día después, domingo 15, con el reparto indicado y con una interpretación bastante deficiente de Marconi en la parte principal. “Del Teatro Real –dice Borrell– poco o nada puede decirse [...]. Sólo merecen una mención especial [...] la creación que de la parte de Elsa ha hecho la señorita Mendioroz, artista nada vulgar, que comprende y siente la música de Wagner. –Todo lo demás, aparte de la orquesta y coros, tan cuidados como siempre, hay que pasarlo en silencio, silencio muy favorable para Marconi, puesto que de hablar, habría que censurarle muy severamente el *Lohengrin* descompuesto, ronco y mal vestido que acaba de hacer. –La empresa podía enmendar esas primeras equivocaciones y enderezar la temporada, si, como se asegura, prepara un *Orfeo* con la Pasqua y la Mendioroz, y activa la contrata de un tenor que cante *Tannhäuser* y sustituya a Marconi en *Lohengrin*, cuya parte de Ortruda no puede ni debe cantar la señora Zepilli. –Esperemos, pues, esta segunda parte de la comedia que acaba de comenzar y con ella los estrenos de *Ráchele* y de *El buque fantasma*”³²⁷. Dice Peña y Goñi sobre las dos primeras representaciones de *Lohengrin* esta temporada: “La señorita Mendioroz se presentó en el papel de Elsa, y venció en toda la línea. Interpreta a Wagner como una creyente; tiene la figura, la voz,

³²⁵ “Crónicas madrileñas. En el Real. *Lohengrin*”. *El Heraldo de Madrid*, 13-XI-1891.

³²⁶ Dice Esperanza y Sola: “*El Profeta* marca el apogeo de la gloria de Meyerbeer... es, sin duda, la obra en que más se muestra la poderosa inspiración, la vigorosa inteligencia, el espíritu profundamente pensador, y la gran suma de ciencia que caracterizaban al maestro berlinés, y le hacen una de la más grandes figuras de la lírica dramática del presente siglo, a despecho de los que, no contentos con reconocer y hacer que se reconozca el mucho valor del ídolo a quien rinden ferviente adoración, pretenden, sin lograrlo, y de una manera premeditada y alevosa, relajar el mérito de los demás que pudieran hacerle sombra. Bien es verdad que los tales nunca perdonarán a Meyerbeer que haya sido él quien, como dice un entendido escritor, por cierto nada antiwagnerista, sellara la nueva alianza de la música y la palabra; quien, en definitiva, echase por tierra la estructura convencional de las antiguas óperas, y quien consiguiera, antes que nadie, la completa unión de la belleza musical con la verdad dramática, hasta el punto, son sus palabras, de que después de *El Profeta*, ni en *Tristán*, ni en la *Tetralogía* de Wagner, quepa reconocer la creación de un nuevo género desconocido hasta entonces”. Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 11, 22-III-1892, p. 179.

³²⁷ F. Bleu: “Notas musicales”. *El Heraldo de Madrid*, 22-XI-1891.

el arte, la poesía, todo, para revelarse, como así ha sucedido, una Elsa de primer orden. Defendió a Wagner músico y poeta, y entusiasmó al público, que la colmó de aplausos. –Lo demás fue la *sfumatura* de la malo. El Sr. Marconi permaneció indiferente a cuanto le rodeaba; la atmósfera de Wagner le molestaba visiblemente y él molestaba más todavía a aquella atmósfera donde el tenor italiano se halla fuera de toda emoción estética, fuera de todo contacto artístico, leyendo el sánscrito y con la partitura vuelta del revés. –¡Y le pagan *cuatro mil pesetas* por hacer eso!...”³²⁸.

Sin ningún cambio en el reparto, la tercera representación de *Lohengrin* se celebra el martes 24 de noviembre en una función a las ocho de la tarde³²⁹; el Teatro Real –dice Peña y Goñi– “continúa Marconizando con *Los Hugonotes* y *Lohengrin*, y prepara la novedad sacrosanta de todos los años: *La Gioconda*, que muy pronto hará su aparición³³⁰ [...] Marconi acabará a fines de diciembre, si el público no le hace acabar antes, lo cual es dudoso, cuando todavía sigue galleando después de *Los Puritanos*, de *Los Hugonotes* y de *Lohengrin* [...]. La novedad de la temporada se queda para las postrimerías. *El buque fantasma*, de Wagner, se pondrá en escena a beneficio de Mancinelli, allá, hacia marzo, que es cuando retrocederemos al Wagner disfrazado, después de haberlo admirado en *Parsifal*. –Verdad es que los conciertos son una cosa y el teatro es otra. Empezamos en el Real con *Rienzi*, saltamos luego al *Lohengrin*; desanduvimos lo andado, dando un paso atrás hacia *Tannhäuser*, y ahora vamos a descansar de las fatigas al *Buque fantasma*. –Quizá este proceder de cangrejo nos favorezca. De todos modos, es una verdadera novedad que nos pongan la chichonera después de habernos acostumbrado al sombrero. –A fe que si el Teatro Real nos trata como niños zangolotinos, dándonos papilla, luego vendrán los conciertos y comeremos fuerte en la augusta mesa del San Graal... Pero observo que estoy escribiendo un artículo del porvenir. ¡No se puede ser wagnerista!”³³¹.

El 29 de noviembre de 1891 tiene lugar el primer estreno de la temporada, *Rachel*³³², ópera española de Antonio Santamaría del Chorro con libreto de Mariano Capdepón

³²⁸ Peña y Goñi, A.: “[De la música]”. *Teatro Moderno*, I, 6, 22-XI-1891, p. 4.

³²⁹ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 23-XI-1891.

³³⁰ Primera representación de la ópera de Ponchielli el 28 de noviembre de 1891.

³³¹ [Peña y Goñi, A.]: “Crónica musical”. *Teatro Moderno*, I, 7, 27-XI-1891, pp. 5-6.

³³² *Rachel* es la única candidatura que se presenta al concurso de la temporada 1890/91 para estrenar en el Real una ópera española, como disponen las condiciones de arriendo del teatro. El jurado calificador se compone de tres representantes nombrados por el Ministerio de Fomento (Emilio Arrieta, Ruperto Chapí y Mariano Vázquez) y dos de la empresa del teatro (Luigi Mancinelli y Manuel Pérez). “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, III, 118, 15-XI-1890, p. 1.

admitida por el Jurado en un dictamen favorable emitido en diciembre de 1890³³³. La ópera fracasa y sólo se representa en dos ocasiones aunque para Borrell “*Ráchele*, no es [...] ni mejor ni peor que las demás óperas españolas que han desfilado por nuestros escenarios en estos últimos años”³³⁴. “Hoy –dice Peña y Goñi– vamos hablar muy en serio [...] y vamos, además, a hablar en triste, porque el asunto de esta crónica va a ser puramente español, va a contraerse a la desgracia de un compatriota, al éxito negativo que ha obtenido la ópera *Rachele*, libreto del Sr. Capdepón y música de D. Antonio Santamaría, estrenada el domingo último en el Teatro Real [...]. La estocada vino del teatro; la puntilla correspondía a la prensa. Y la dio generalmente con saña horrible, maltratando a Santamaría, en frases airadas o burlonas, donde la mofa y la indignación se daban la mano [...]. Llega una ópera escrita por músico español, y las cañas se vuelven lanzas. El público se convierte en lamedora guillotina [...]. Voy a terminar con las fantásticas consecuencias que la representación de *Ráchele* ha sugerido a *Asmodeo*. –Éste, como todo el mundo sabe, no es un *chico* de la prensa, sino un veterano de la literatura a quien yo respeto y estimo; pero cuando habla de música se va del seguro con suma facilidad, y escribe cosas como las siguientes: «¿Será que a España, tan fecunda en hombres eminentes; que a ella, la patria de Cervantes, de Murillo, de Calderón y de Herrera, de Garcilaso y de Velázquez, le esté negado poseer un Mozart, un Rossini, un Wagner? –Casi se convence cualquiera al tornar los ojos a lo pasado y al examinar lo presente». –La lástima es que *Asmodeo* no haya tornado los ojos a lo pasado y haya examinado lo presente en Italia y en Alemania. –¿Cree *Asmodeo* que Mozart, Rossini y Wagner nacieron y se desarrollaron en el ambiente artístico de un Teatro Real de Madrid? –¿Cree *Asmodeo* que sus primeras obras líricas revelaban lo que el elegante revistero de salones conceptúa necesario, indispensable en las obras líricas: «imaginación, genio, originalidad?» Estas son las cualidades que el benévolo crítico pide a la *Ráchele* del Sr. Santamaría: imaginación, genio, originalidad; ni más ni menos. ¿Cree *Asmodeo* que reúnen esas condiciones muchas de las óperas que los abonados del Teatro Real aplauden con entusiasmo? –*Asmodeo* no se para en barras, y desea nada menos que un Mozart, un Rossini, un Wagner (hace veinte años decían

³³³ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo*, 17-XII-1890.

³³⁴ F. Borrell: “Notas musicales. *Ráchele*, ópera en tres actos de los Sres. Capdepón y Santamaría”. *La España Artística*, 3-XII-1891.

ustedes que Wagner era la negación de la música) para la nación española. –Este es el caso de decir con D. Ramón de la Cruz: «ya te contentarás con dos pesetas» [...]. ¡Mozart, Rossini, Wagner! ¡Y todavía pide *Asmodeo* a una obra lírica *imaginación*, genio, originalidad! ¡Es decir, algo *nuevo* después de Wagner, de Rossini y de Mozart! [...]. Se conoce que ese día se levantó *Asmodeo* con boca de fraile”³³⁵.

El 2 de diciembre se celebra la primera representación de *Aída* y siguen *Ernani* (8 de diciembre) y *Lucia di Lammermoor* (12 de diciembre); dice Borrell: “*Ernani* en escena, *Lucia* en el cartel, *Linda* en preparación, *Sonámbula* en perspectiva... ¿quién es capaz de escribir una cuartilla sobre estos bien caracterizados casos de atavismo? –El Teatro Real ha entrado en el periodo de la agonía. –*La fábrica de buñuelos italianos*; como lo llama Peña y Goñi, se viene abajo [...]. Prometo no volver a nombrar en mis *Notas* al Teatro Real, si la Empresa se obstinan en hacer todo lo contrario de lo que debe”³³⁶.

El 17 de diciembre se repone en el Teatro Real *Orfeo* de Gluck con una magnífica interpretación de Mendioroz y Pasqua. La representación de *Orfeo* –dice Borrell– “es mucho después de haber pasado por los *gallos* de Marconi, las *Ortrudas* de la Zepilli y la resurrección de algunas partituras agusanadas y carcomidas”³³⁷. Por estas fechas las corporaciones, Sociedades, Academias y empresas de Madrid comienzan los preparativos para celebrar el IV Centenario del descubrimiento de América y Félix Borrell propone al General Jovellar, Presidente de la Subcomisión de Espectáculos del Centenario, la puesta en escena de la *Tetralogía* de Wagner en el Teatro Real, centro –dice– “que como edificio perteneciente al Estado, ha de contribuir en no pequeña parte al esplendor de los festejos”. Dice Borrell:

“Como en él no puede prepararse ningún espectáculo que tenga conexión con el acontecimiento que se conmemora, hay que buscar alguno que presente grandeza y novedad.

Un ejemplo a modo de proposición: hace dos años, el director del teatro de Praga, Angelo Neumann, ofreció montar *El anillo del Nibelungo* en el Real, con decorado, cantantes y orquesta traídos expresamente de Alemania, siempre que se le garantizase cierta cantidad, como *mínimum* de abono para las representaciones que proyectaba, y que si mal no recuerdo, eran dos de cada una de las obras que forman la colosal *Tetralogía*; en total, ocho funciones.

Por circunstancias eventuales de aquel año, entre las que se contaba como principal factor la epidemia de dengue, hubo que renunciar al pensamiento.

³³⁵ Peña y Goñi, A.: “De la música”. *Teatro Moderno*, I, 8, 4-XII-1892, pp. 10-12.

³³⁶ F. Bleu: “Notas Musicales... La agonía del Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 12-XII-1891.

³³⁷ F. Bleu: “Notas Musicales. Propósitos de enmienda. *Orfeo*”. *El Heraldo de Madrid*, 22-XII-1891.

El Centenario de Colón me parece ocasión muy oportuna para traer a Madrid la *troupe* de Neumann.

Para ello, la Subcomisión citada, de acuerdo con la empresa del teatro, podía gestionar la concesión de un crédito oficial o subvención con que poder atender a la garantía que pide Neumann.

La importancia y el interés de la obra son las mejores recomendaciones que el proyecto tiene, como festejo original, que no puede presenciarse sin hacer un viaje a Alemania, siendo innumerables los aficionados de toda España que vendrían a Madrid, exclusivamente para asistir a las representaciones de *El oro del Rin*, *La Valkiria*, *Siegfried* y *El crepúsculo de los dioses*.

De Francia, de Italia y hasta de América, acudirán oficialmente al Centenario infinidad de comisiones e individualidades, y con este contingente de extranjeros, dispuestos a gastar dinero, hay que contar con seguridad para todo lo que sean espectáculos artísticos preparados con brillantez”.

Antes de concluir la primera parte de la temporada, la empresa de Michelena pone en escena *Lohengrin* realizando dos cambios en las partes principales: Pasqua (Ortruda) sustituye a Zeppille y De Marchi (Lohengrin) a Marconi. La primera representación con el nuevo reparto, prevista para el 26 de diciembre, se suspende por indisposición de De Marchi y *Otello* de Verdi sustituye a la ópera³³⁸ de Wagner³³⁹. La cuarta representación se celebra finalmente el 31 de diciembre y De Marchi no está acertado, dice *El Heraldo*:

“El público del Real sigue bajo cero. Hubiérase dicho anoche que la niebla que envolvía a Madrid –como si el padre Eterno enterrara el año 91 fumándose un enorme cigarro– se le había metido en el alma al público del regio coliseo, a juzgar por la frialdad con que acogió la representación de *Lohengrin*. Un aplauso minúsculo a la Mendioroz y a la Pasqua, por la maravillosa *interview* que celebran en el segundo acto; otro minúsculo aplauso a la orquesta por el sugestivo prelude del acto tercero, y cuatro palmadas a De Marchi por unas frases del último acto, no son cosa propia más que de noches *orcadas* por el frío sople de la muerte.

Ahora bien, ¿fue justo el público en sus mortificantes displicencias? Hasta cierto punto, sí.

No había motivos para entusiasmarse, eso no; pero habíalos para aplaudir, siquiera fuese por calentarse las manos. Entre los primeros motivos, figuran la manera de Cotogni, que se despega de la obra wagneriana, y la debilidad de De Marchi, que no se compadece con la briosa contextura de *Lohengrin*. Entre los segundos motivos figuran el trabajo delicado de la Mendioroz, la inspiración brillantísima de la Pasqua, y el propio De Marchi en los pasajes de ternura.

Ya sabe quien manuscibe esto que con lo dicho no basta para arrebatarlos; pero, vaya para que no estemos allí espetados en la lujosa sala, tiesos como negro catedrático en día de boda, cual si en la escena no se desarrollara uno de los prodigios del siglo XIX, cuya feliz terminación a todos os deseo”³⁴⁰.

³³⁸ “Noticias de espectáculos. Real”. *El Heraldo de Madrid*, 26-XII-1891; *La Correspondencia de España*, 27-XII-1891.

³³⁹ El catálogo de Turina Gómez (op. cit, p. 407) figura una representación de *Lohengrin* el 26 de diciembre, pero según nuestra documentación debe figurar *Otello*.

³⁴⁰ “Noticias de espectáculos. Real”. *El Heraldo de Madrid*, 1-I-1892.

El nuevo año, 1892, se abre con representaciones de *La Africana* (3 de enero), *Lohengrin* y *El barbero de Sevilla* (6 de enero). El 5 de enero, en la quinta representación de *Lohengrin*, “una vez más mostró sus facultades eminentemente dramáticas la distinguida tiple señora Pasqua, cantando magistralmente la parte de Ortruda [...]. –La señorita Mendioroz no descompuso el cuadro, y los Sres. De Marchi y Cotogni, aunque no tan afortunados como en otras ocasiones, cumplieron lo mejor que les fue posible”³⁴¹.

La sexta representación de *Lohengrin* se celebra el 10 de enero a las 8 de la noche³⁴² y la prensa anuncia representaciones de *Sonámbula*, *I pescatori di perle*, *Fausto* de Gounod, etc, dando como seguras las representaciones de *Tannhäuser* y *El holandés errante* que finalmente no se realizan; dice la prensa: “decididamente veremos en la presente temporada el *Tannhäuser*, de Wagner, que está estudiando el tenor Sr. De Marchi, y la del mismo autor *Vascello fantasma*, que ya tiene repartida la dirección”³⁴³. La séptima y última representación de *Lohengrin* en la temporada 1891/92 se celebra el 16 de febrero.

Siguen representaciones de *L’elisir d’amore* (10 de febrero), *Crispino e la comare* (miércoles 17), *Cavalleria rusticana* (18), *Guillermo Tell* (20)³⁴⁴ y un baile de máscaras organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se reúnen Félix Borrell y otros wagnerianos madrileños pidiendo a Mancinelli ciertos favores en la programación de las sesiones de la Sociedad de Conciertos³⁴⁵; recogemos el anuncio que publica *El Heraldo* sobre el baile celebrado el 29 de febrero: “En el baile de máscaras que el Círculo de Bellas Artes celebrará próximamente en el Teatro Real, se rifarán panderetas ilustradas con el pincel o la pluma de sus socios. El número de ellas es ya considerable. –Cecilio Pla, Lhardy, Perea y algún otro, han dedicado muchos de sus apuntes y sus notas de color a asuntos que tienen relación con la cuestión batallona y militante del wagnerismo, pintando verdaderas preciosidades llenas de gracia, y más intencionadas que un toro de la tierra [...]. En una se ve a Moisés, con las tablas de la ley en la mano; los mandamientos se han convertido en diez obras de Wagner. –Otra

³⁴¹ “Teatros de Madrid”. *La España Artística*, V, 173, 8-I-1892, p. 4.

³⁴² “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 9-I-1892.

³⁴³ “Noticias de espectáculos. Real”. *El Heraldo de Madrid*, 10-I-1892.

³⁴⁴ Turina Gómez, op. cit, p. 407.

³⁴⁵ F. Bleu: “Notas Musicales... el wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes”. *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1892.

representa un *diluvio universal*. El arca de Noé va tripulada por Wagner, y en las aguas, sumergiéndose ya, las partituras de *Semiramis*, *Linda*, *Lucia*, etc. etc. –San Pedro acompaña e invita a Jesucristo a entrar en un teatro, en cuya puerta hay un cartel que dice *Conciertos Mancinelli*. –Un padre bondadoso enseña a deletrear a su hijo sobre la palabra *Parsifal*, escrita en un encerado. –Otra figura la salida del sol en el mar; el astro de Wagner. –Lohengrin hace una parada en su largo viaje a Brabante, y descansa en una pradera, mientras el cisne *fedel* le espera paciente y adormilado, en la orilla de un lago. –Y otra porción de manchas y bocetitos primorosos con el mismo significado, que, aparte de su mérito intrínseco –que es grande– tienen interés para los que coincidimos en ideales con sus autores, y mucha más importancia de la que parece, porque retratan de cuerpo entero el estado actual de la opinión artística, marcadamente wagneriana, como hacía observar en una de sus últimas revistas nuestro crítico musical F. Bleu³⁴⁶. El movimiento de propaganda wagneriana iniciada por Félix Borrell en las páginas de *El Heraldo* y la labor de Mancinelli en el Teatro Real y en los Conciertos –dice el propio Borrell– “tuvo resonancia en todas las esferas. –En el baile del Círculo de Bellas Artes, correspondiente al Carnaval del 92, se regalaron panderetas ilustradas con el pincel o con la pluma de los socios: Cecilio Pla, Alfredo Perea, Mariano de Cavia, Jacinto Picón, Lhardy, Campuzano y otros, aprovecharon la nota actual del día, dándole ambiente y tono. En una de las panderetas, San Pedro acompañaba a Cristo y le invitaba a entrar en los conciertos Mancinelli. Otra figuraba la salida del sol en alta mar: el sol estaba representado por la cabeza de Wagner. En una tercera, dos guardias civiles llevaban preso y maniatado a Rossini, que acababa de robar y de entrar a saco en el *Don Juan*, de Mozart. Y de las más intencionada era aquella otra en que se pintaba con negros colores el diluvio universal; el arca de Noé, resplandeciente y magnífica, iba tripulada por Wagner y por Beethoven, y en las aguas, a punto de sumergirse, veíanse las partituras de *Lucia*, *Sonámbula*, *Semíramis*, etc. La opinión hacia los nuevos ideales traía una fuerza inmensa. –El clamoreo era tan resonante, que los partidarios del antiguo régimen enmudecían. De vez en cuando, artículos vergonzantes de enemigos de Mancinelli, en que se solventaba el despecho personal y el resentimiento, algunos inspirados por un músico de pretensiones y un crítico de campanillas (inaguantables los dos); muy de tarde en tarde, injurias cobardes, guardando la cara, y eso sí... un

³⁴⁶ “Panderetas artísticas”. *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1892.

chaparón, un diluvio, un océano de anónimos insultantes en los que sus autores demostraban, por lo general, tanta candidez como mala ortografía. En este reparto de ordinarietas, yo fui el más favorecido y llegué a reunir una colección formidable de frases gruesas de las que no figuran en los Diccionarios. Observé que lo que más excitaba a los comunicantes eran siempre mis ataques a los divos y a la música en que se apoyaban para pasar por tales [...]. El bondadoso Pepe Gutiérrez Abascal, que había sucedido a Comenge en la dirección del Heraldo, iba de asombro en asombro al enterarse de la pasión y la lucha existente en el mundo de los aficionados a la música. –¡Son ustedes peores que los políticos! –me decía a menudo³⁴⁷.

El 17 de marzo Mancinelli celebra su función de beneficio con *Guillermo Tell*, a pesar de que durante toda la temporada se viene anunciando el estreno de *El holandés errante*. La empresa del Teatro Real –dice Esperanza y Sola– “anunció como cosa segura que [...] se oiría este año *El buque fantasma*, de Wagner; pero, sin duda, no han acabado de carenarle, o ha encallado antes de llegar al escenario del regio coliseo³⁴⁸. Dice Félix Borrell: “Me figuro las cavilaciones y las dudas que habrá tenido Mancinelli para elegir la función de beneficio. –Descartado el estreno de *El buque fantasma*, con el cual contaría, indudablemente, el maestro para este caso, le ha sido preciso recurrir a una ópera de repertorio corriente, revistiendo la representación con alguna novedad y dando a la interpretación un aliciente e interés. Por eso oímos ayer el *Guillermo Tell* completo (con el cuarto acto) e interpretado por todos los primeros artistas del Real [...]. La representación, para Mancinelli, fue un verdadero *beneficio*, y eso es lo principal. El año anterior, con la *reprise* del *Tannhäuser*, sólo consiguió media entrada. Ayer, con la mitad de trabajo, apareció en el despacho el cartelillo de *no hay billetes*. –Mañana estreno de *Edgar*³⁴⁹.

El 19 de marzo se produce el segundo estreno de la temporada, *Edgar*, música de Giacomo Puccini³⁵⁰ y libro de Fernando Fontana. Esperanza y Sola lamenta que “en Italia no se sigan las tradiciones de Metastasio y Romani, cuyos libretos, sobre todo los del último, son modelos que debieran siempre imitarse, sobre todo hoy, que con tanta razón se predica por la bondad de los dramas líricos, dando como nuevas, y como

³⁴⁷ *El Wagnerismo en Madrid por Félix Borrell...* Madrid: Ducazcal, 1912, pp. 20-22.

³⁴⁸ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista musical”. *Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 12, 30-III-1892, p. 194.

³⁴⁹ F. B.: “Notas musicales”. *El Heraldo de Madrid*, 18-III-1892.

³⁵⁰ Retrato de Puccini y datos biográficos en “El Maestro Puccini, autor de la ópera *Edgar*”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 10, 15-III-1892, pp. 159 y 172.

nacidas entre las brumas de los países del Norte, doctrinas que sustentó en el pasado siglo nuestro ilustre compatriota, el insigne Arteaga. –«El maestro de Bayreuth es de la raza de los genios personalísimos. Nuevo Miguel Ángel, será uno de esos hombres prodigiosos, que figurarán en la historia aislados, sin discípulos, sin escuela. Una escuela wagneriana sería una cosa desastrosa. Una vez desaparecido el genio, ¿qué sucedería?». Muchas ilusiones se hacía el escritor de quien copio estas palabras, que tanta verdad encierran, cuando al escribirlas era ya una triste realidad lo que él tenía para el porvenir. El pseudo-wagnerismo, convirtiendo en caricatura lo que en el modelo son rasgos de verdadero genio y de profundo saber, se había apoderado ya de muchos de los compositores de la vecina tierra, atraídos los unos por el afán de la novedad, y llevados los otros del deseo de mostrar una inventiva con que Dios, ciertamente, no les había dotado; y ese churriguerismo musical, traspasando luego las fronteras, ha invadido la Italia, el país clásico de la melodía y en el que brillaron Paissello, Rossini y Bellini. –De este contagio no se ha visto libre el autor de *Edgar*, y a ello y a las condiciones del libro [...] cabe atribuir el que en tal ópera la fortuna no le haya sido tan propicia como lo fue en *Le Villi*. Porque, a la verdad, y por sensible que sea el decirlo, la inspiración, alma de toda obra de arte, se ha mostrado con él harto esquiva, no mostrando gran largueza en otorgarle sus dones, lo cual le ha forzado a suplirla con los recursos de su talento, echando mano, casi siempre, de medios y procedimientos de la escuela en que milita, y que, en mi opinión, no son los mejores. De aquí que al pretender ocultar con espléndidos ropajes a las veleidades de su musa, haya acudido al uso de armonías extrañas, que harían fruncir más de una vez el ceño a los severos preceptistas; a un lujo de sonoridades estridentes que, a la larga, más bien perjudican que favorecen; a piezas de conjunto en que se pone en tortura a las pobres coristas, haciéndoles cantar en una *tesitura* que traspasa los límites de sus modestas facultades vocales; y a un lenguaje, en suma, ampuloso, que no es ciertamente el más llamado a conmover...»³⁵¹.

Barcelona: *Lohengrin y Tannhäuser*

³⁵¹ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista musical”. *Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 12, 30-III-1892, p. 194.

A mediados de septiembre la prensa anuncia que el Liceo contrata a las sopranos Arkel y Carreras y los tenores Marconi y Moretti, escriturando también a Masini para algunas funciones al final de la temporada. La empresa –dice la prensa– “se propone dar toda la variedad posible a los espectáculos, y [...] se cantará especialmente el repertorio de Wagner”³⁵². La nueva sociedad comandita del teatro, Barilli y C^a, publica la lista de la compañía en la que figuran, entre otros, los intérpretes principales de *Lohengrin* y *Tannhäuser* esa temporada, es decir, las sopranos Teresa Arkel, Linda Rebuffini, Carmen Bonaplata-Bau y Angelina Morentini; la mezzosoprano Dolores Mata; el tenor Rafael Grani; los barítonos Eugenio Labán, Pedro Ughetto y Eugenio Giraldoni y, también, el bajo Pablo Meroles³⁵³. La empresa de Barilli y C^a, dice la prensa, “pondrá en escena las óperas *Tannhäuser* y *Lohengrin* [...]. En la presente temporada se estrenará alguna de las óperas nuevas *La vita por lo Czar*, *Rienzi*, *L’amico Fritz*, y en la temporada de Carnaval se pondrá en escena el gran baile de aparato *Excelsior*”³⁵⁴.

El 7 de noviembre se inaugura la temporada en el Liceo con la primera representación de *Tannhäuser*, en la que intervienen Teresa Arkel (Isabel), Linda Rebuffini, Angelina Morentini, Rafael Grani (*Tannhäuser*), y Pedro Ughetto dirigidos por Juan Goula. En el Liceo –dice *La España Artística*– “se inauguró la temporada con la ópera *Tannhäuser*, en la que ha debutado la soprano dramática señora Arkel. –En la parte de Isabella nada dejó que desear, pues interpretó a maravilla todas las situaciones, haciéndose por demás interesante y luciendo su correcta escuela de emisión en cada una de las piezas, y muy principalmente en el segundo y tercer acto. El público aplaudió repetidas veces a la distinguida artista. El tenor Sr. Grani y los Sres. Ughetto y De Grazia, en unión de la señorita Morantini, se mostraron a la altura de su reputación artística, alcanzado también muchos aplausos, pero la ovación de la noche, fue para el maestro Goula, dirigiendo la hermosa sinfonía del *Tannhäuser*”³⁵⁵. Con el reparto indicado³⁵⁶ se realizan en total seis representaciones de *Tannhäuser*.

El 1 de diciembre se celebra la primera representación de *Lohengrin* en la que intervienen Carmen Bonaplata-Bau (Elsa), Dolores Mata (Ortruda), Rafael Grani

³⁵² “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 2.

³⁵³ “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 2.

³⁵⁴ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 91, 30-X-1891, p. 666.

³⁵⁵ “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, IV, 166, 15-XI-1891, p. 2.

³⁵⁶ Figuran además De Grazia, Thos, Oliver, Blanch y Vázquez. Janés i Nadal, op. cit, p. 286.

(Lohengrin) Pablo Meroles, Eugenio Labán y Eugenio Giraldoni bajo la dirección de Juan Goula; con este reparto se realizan dos representaciones³⁵⁷. El 3 de enero de 1892, Goula comienza una nueva serie de cuatro representaciones de *Tannhäuser* con De Grazia (Hermann), Lucignani (Tannhäuser), Ughetto (Wolfram von Eschenbach), Adelaida Borghi (Isabel), Pierdoni (Venus), Morantini (un pastor), Oliver, Blanch, Thos y Vázquez. El 5 de enero, Goula comienza una nueva serie de cuatro representaciones de *Lohengrin* con Bulcioff, Monti Baldini (1. 4.), Verghes, Merole, Garulli, Labán, De Grazia (1. r) y Giraldoni³⁵⁸. Concluida la primera parte de la temporada, una parte de los cantantes que forman la compañía del Teatro del Liceo (Juan Goula, Federico Serra, 26 intérpretes entre coristas e instrumentistas) se trasladan a Valencia, en cuyo Teatro Principal Avelina Carrera tiene contrato por un mes. Carrera –dice la prensa– “tiene el compromiso de cantar durante la temporada, las óperas *Aida*, *Lohengrin* y *Bella Fanciulla de Perth*”³⁵⁹.

El Liceo vuelve abrir sus puertas el 28 de enero³⁶⁰. En la temporada de primavera la gran novedad es el estreno absoluto de *Garín*, ópera de Tomás Bretón con letra italiana de C. Fereal representada por primera vez el sábado 14 de mayo de 1892 con decorados, figurines y atrezzo de Soler y Rovirosa³⁶¹. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* de Pedrell hace un seguimiento especial del estreno, publicando los artículos de los principales periódicos de Barcelona y, a pesar de que *Garín* tiene una interpretación deficiente y una *mise en scena* defectuosa, la ópera de Bretón es un éxito entre el público hasta el punto de indicar Virella Cassañes: “Exageraciones aparte [...] no recuerdo en nuestros fastos teatrales de estos diez últimos años, un éxito tan franco, tan espontáneo, tan decisivo como el del sábado último, en el Liceo, sino acordándome de los estrenos del *Lohengrin* y *Orfeo*, en que el público de esta capital se pronunció, desde la primera vez, por dichas sesiones”³⁶². En el acto segundo –dice *El Noticiero Universal*– “empieza [...] cantando el tenor (Garín), después de un hermoso trozo de música descriptiva, una invocación bellísima, que es un modelo armónico, sobre todo en

³⁵⁷ Janés i Nadal, op. cit, p. 295.

³⁵⁸ Íbidem.

³⁵⁹ “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, V, 176, 24-I-1892, p. 2.

³⁶⁰ “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, V, 176, 24-I-1892, p. 2.

³⁶¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 701.

³⁶² Virella Cassañes, F.: “Bretón y su *Garín*”. En “*Garín* o L’eremita di Montserrat... Opiniones de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 106, 15-VI-1892, p. 83.

sus últimos compases, que nos hizo recordar el *Siegfried* de Wagner”³⁶³. Bretón –dice Adolfo de Gumuncio³⁶⁴– “ha sabido amoldar al drama lírico lo bueno de todas las escuelas, sin mostrarse acérrimo partidario de ninguna de ellas, y en su música pueden admirarse desde las plácidas melodías de Gluck a las vigorosas armonías de Wagner”³⁶⁵. “Celebramos –dice Fernández Bremón– el triunfo del afortunado maestro salmantino, pero nos guardaremos bien de mezclarnos en asuntos musicales, desde que se ventilan a estocadas...”³⁶⁶. En la función de beneficio de Tetrizzini, Bretón es llamado veinte veces a escena acompañado de Cleofonte Campanini; después abandona Barcelona para dirigirse a Valencia donde dirige *Gli Amanti di Teruel* en el teatro Apolo de Valencia³⁶⁷.

Sevilla: estreno de *Lohengrin*.

El 28 de abril de 1892 se estrena *Lohengrin* en el teatro de San Fernando de Sevilla, aunque el anuncio de la ópera de Wagner no consigue llenar el teatro la noche del estreno. La interpretación en la primera función es solamente aceptable por parte de Valentina Medioroz (Elsa), Amelia Sthal (Ortruda), Emilio De Marchi (Lohengrin), Ignacio Tabuyo (Telramondo) Giulio Rossi y Pietro Ventura, dirigidos por Oreste Bimboni³⁶⁸. Como en el caso de Barcelona y Valencia, *Lohengrin* es la primera ópera de Wagner que se representa en Sevilla, pero a diferencia de estas ciudades y, sobre todo, Madrid, en la ciudad andaluza no se produce la paulatina aclimatación del lenguaje wagneriano realizada por las sociedades de conciertos. En palabras de Andrés Moreno Mengíbar “en Sevilla no se había producido la paulatina aclimatación del lenguaje wagneriano que, en Madrid y Barcelona, se articuló a partir de la interpretación por parte de las orquestas de fragmentos instrumentales entresacados de las óperas más famosas, entre otras cosas porque la escasa actividad orquestal que hubo en la Sevilla del XIX se limitó a interpretar piezas de salón, arias y dúos de óperas (italianas, por supuesto) y alguna que otra pieza orquestal de circunstancias. A lo más que se llegaría

³⁶³ “Garín o L’eremita di Montserrat... Opiniones de la prensa”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 103, V, 30-V-1892, p. 76.

³⁶⁴ Director de *La España Artística* de Florencio Fiscowich.

³⁶⁵ Adolfo de Gumuncio: “La ópera española y su creador”. *La España Artística*, V, 207, 20-V-1892, p. 1.

³⁶⁶ Fernández Bremón, J.: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 19, 22-V-1892, p. 304.

³⁶⁷ “Teatros de provincias”. *La España Artística*, V, 208, 24-V-1892, p. 2.

³⁶⁸ “Teatros de Provincias”. *La España Artística*, V, 203, 5-V-1892, p. 2.

sería a interpretar algún movimiento suelto de sinfonías de Beethoven o de Mendelssohn. Con tan pobre bagaje musical era muy difícil que el repertorio wagneriano calase de principios en Sevilla. Aún así, *Lohengrin* se incorporaría, de forma más o menos asidua, a las temporadas líricas sevillanas”³⁶⁹.

Lohengrin obtiene cinco representaciones esta temporada, concretamente el 28 y 29 de abril, 1, 4 y 14 de mayo de 1892³⁷⁰. La tercera representación de *Lohengrin* en el teatro Principal de Sevilla –dice la prensa musical– “llevó muchos aficionados a las localidades altas; en las de preferencia puede decirse que no había más que el abono, que es bastante numeroso. La soberbia obra de Wagner no alcanzó mejor interpretación que en las dos audiciones anteriores, y se deslizó sin despertar grandes entusiasmos en el público”³⁷¹.

Bilbao

Con la quinta y última representación de *Lohengrin*, el 14 de mayo, concluye la temporada del teatro de San Fernando de Sevilla y la *troupe* dirigida por Bimboni se traslada a Bilbao, donde comienza la temporada el 18 de mayo; recogemos el anuncio que publica *La España Artística*:

“Pasado mañana debutará en el Nuevo Teatro la siguiente compañía de ópera.

Maestros directores y concertadores, D. Oreste Bimboni y D. Modesto Subeyas Barch; Prime donne, doña Carmen Bonaplata Bau, doña Valentina Mendioroz y doña Regina Pacini; mezzo soprano e contralti, doña Cesira Pagnoni y doña Amelia Sthal; comporimaria, doña Adela Gasulll; partiquinas, doña María Fernández y doña Inés Saroglia; primi tenori, D. Emilio de Marchi, D. Gregorio Gabrieleasco y D. Giuseppe Moretti; primi baritoni, D. Ignacio Tabuyo y D. Pietro Ventura; primi bassi, D. Giuseppe Dubois, D. Palo Meroles y D. Giulio Rossy; seconda parte, D. Giuseppe Tanci, secondo tenores; D. Antonio Benzi, tenore comprimario; D. Giovanni Solda, secondeo basso; cuerpo de baile, director, D. Manuel Guerrero; maestro de cori, D. Césare Bonafus; direttore de scena, D. Edgardo Ferrer; cincuenta profesores de orquesta; cincuenta coristas de ambos

³⁶⁹ MORENO MENGÍBAR, A.: “Los emblemas de la Restauración (1875-1898). Indolencia fin de siglo (1889-1898)”. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones, 1998, pp. 303-4.

³⁷⁰ Moreno Mengíbar, A.: “Funciones anuales de Ópera, 1796-1898”. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones, 1998, pp. 388.

³⁷¹ “Teatros de Provincias”. *La España Artística*, V, 204, 9-V-1892, p. 2.

sexos; sastrería y atrezzo, D. Antonio Aguilar; atrezzo para las óperas *Lohengrin* y *Aída*, D. Antonio Vives³⁷².

Temporada 1892/93

Madrid: *Tannhäuser*, *Lohengrin* y estreno de *Los maestros cantores de Nuremberg*. El paraíso del Teatro Real.

Directores de orquesta, Sres. Mancinelli, Pérez y Carbonell.
Director de coros, Sr. Almiñana.
Sopranos, señoras Tetrizzini, Damerini, Litvini, Brambilla y Pinkert.
Medio sopranos, señoras Leonardi, Giudici y Pagnoni.
Tenores, Sres. Tamagno, Valero, Cardinali, De Marchi, Brogi, Giannini y Angelo.
Barítonos, Sres. Menotti, Devoyod, Cioni y Scaramella.
Bajos, Sres. Marcassa, Rapp, Cardona y Verdaguer.
Bajo cómico, Sr. Baldelli.
Primera bailarina, señora Carozzi.
Director de escena, Sr. Lombard.
Director de baile, Sr. Moragas.
Pintores escenógrafos, Sres. Bussato y Fernández.

A principios de septiembre de 1892, el Ministerio de Fomento aprueba la lista de artistas presentada por el conde de Michelena, en la que figura como director de escena Lombard y como maestros directores Luigi Mancinelli, Manuel Pérez y Francisco Carbonell. La temporada –dice *La España Artística*– “promete ser muy brillante, y en el repertorio de obras figuran las nuevas *Garín*, de Bretón; *I Pirinei*, de Pedrell³⁷³; *I Maestri Cantori*, de Wagner, e *I Pagliacci*, de Leoncavallo”³⁷⁴. La empresa del Teatro Real abre un abono de 96 funciones para los abonados a diario, 48 para los de función alterna, o sea pares e impares, y 32 para abonados a turno de tres; el abono está abierto del 15 al 30 de septiembre, ambos inclusive, para los abonados en la temporada anterior, previa presentación del talón de abono. El 1 de octubre la empresa dispone de las localidades sobrantes que se venden todos los días en la contaduría del teatro desde las

³⁷² “Teatros de Provincias”. *La España Artística*, V, 206, 16-V-1892, p. 2.

³⁷³ Recordamos que la *Trilogía* de Pedrell no se llega a estrenar en el Teatro Real.

³⁷⁴ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, V, 237, 12-IX-1892, p. 2.

doce de la mañana hasta las cuatro de la tarde, momento en el que un delegado del Ministerio de Fomento recoge la recaudación para depositarla en el Banco de España³⁷⁵.

A finales de septiembre, el coro tiene avanzado el estudio de *Garín* bajo la dirección de Almiñana y el 1 de octubre se celebra el primer ensayo de orquesta y coros; éste mismo día, la empresa de Michelena anuncia el comienzo de la temporada para el 12 de octubre con *Tannhäuser*, cuyos ensayos alternan con la ópera de Bretón³⁷⁶. El 4 de octubre aparece el primer artículo de Matías Padilla en *El Heraldo de Madrid*, periódico regentado desde julio por Eugenio González Sangrador³⁷⁷ que, como director y propietario, encarga los artículos de crítica teatral a Matías Padilla (*El Abate Pirracas*)³⁷⁸ en detrimento de Borrell, que se encarga desde entonces únicamente de las críticas de la temporada de conciertos de Mancinelli. Matías Padilla, que acude con exactitud a las funciones del Teatro Real para ocupar la localidad de paraíso que disfruta desde hace diecisiete años (desde 1875), analiza en su primer artículo las cualidades vocales de los principales cantantes contratados por Ferrer y Michelena, considerando como “artistas de primera” únicamente a Tetrizzini, Tamango, Valero y Devoyod (la soprano contratada para toda la temporada y los tres últimos solamente por un corto número de funciones). “Durante la estancia de esas notabilidades –dice– comprendo que se cobren los precios señalados a las localidades del Real; mas cuando aquellos artistas marchen, va a sacrificarse el público para oír *partiquinos ilustrados*”. De-Marchi –dice– “tiene el registro agudo (del *fa en quinta línea* al *si natural*) muy bonito y no otra cosa. –La voz central es opaca, temblona y sin timbre. Además, carece de la *mezza voce*, que *decimos* los italianos”. Brogi –dice– “ha sido mucho tiempo un barítono atenorado aceptable; pero ahora lo presentan como tenor, y ya esto tiene sus más y su menos. Generalmente, esos tenores de metamorfosis carecen del registro agudo; no llegan jamás al *si bemol*”. Sobre los directores de orquesta: “Y ya que he citado a Pérez. *Diz* [sic] que éste va a dirigir el *Tannhäuser* (¡valor se necesita!), la noche de la inauguración de la temporada. –No es un secreto para nadie que Mancinelli está contratado en Génova hasta el día 22 de este mes, por tanto, como no es posible que el celebrado maestro se

³⁷⁵ “Noticias de Saloncillo”. *La España Artística*, V, 237, 12-IX-1892, p. 2; *El Heraldo de Madrid*, 10-IX-1892.

³⁷⁶ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 242, 1-X-1892, p. 2.

³⁷⁷ Felipe Ducazcal fallece el 15 de octubre de 1891. Sus herederos, su viuda Cristina García y su hijo Ricardo, se mantienen como propietarios del periódico hasta julio de 1893, con Mariano Dueñas Gómez como Administrador.

³⁷⁸ R. Goy y Urueña: “Carta canta. Sr. D. Matías Padilla (*Abate Pirracas*). Madrid 7 de marzo de 1893”. *El Heraldo de Madrid*, 8-III-1893.

divida en dos, va a resultar *divido* el público [...]. Se me hace cuesta arriba creer que dé comienzo la temporada lírica sin Mancinelli [...]. Esto fuera tanto como comenzar la taurina sustituyendo *Fabrito* o el Reverte a *Lagartijo* o a *Guerrita*³⁷⁹.

Extractamos algunos párrafos del segundo artículo de Matías Padilla publicado el 12 de octubre, día anunciado como comienzo de la temporada en el Teatro Real con *Tannhäuser*: “Ha levantado polvareda mi primer artículo acerca de la lista de la compañía contratada por el Conde de Michelena. —¿Por qué? —Pues por la razón única de no ser costumbre que a la empresa del regio *coliseo* se le diga la verdad lisa y llana. Es un espectáculo muy costoso el de la ópera italiana, y el favor de una butaca conquista amigos y gana voluntades. —Eso de asistir a diario a la espléndida sala del aristocrático teatro sin sacrificar medio real, es muy cómodo y obliga mucho. —En el momento de sentirse lastimada por mí la empresa en el *negocio*, los *alabarderos* de frac y corbata blanca no han podido menos que echarse a la calle indignados, protestando de mi incompetencia. —¿Quién es ese *Picarras*? —preguntaba uno de los asiduos frequentadores de la *redondilla*. —Voy a contestarle: Un hombre honrado que dice muy alto lo que piensa; que prefiere oír la ópera desde el *paraíso*, a que le regale una butaca la empresa; que no quiere intimidades con los artistas; que cuando hable bien de éstos no se tomará el trabajo de llevarles a la mano el periódico para obligarles a la *gratitud*; y que no ataca ni celebra con fines interesados, porque en él todo es discutible menos sus procederes, siempre dignos y correctos. —Ni más ni menos, ni menos ni más... *Ego sum, qui sum*. Yo no me parezco, ni quiero parecerme más que a mí mismo; y dicho esto, vuelvo sobre Michelena (Conde) en el estilo y de la manera que me son propios, sin curarme de si lo que yo diga habrá de saberle bien a éste o al otro o al de más allá [...] que me tengan por duro me inquieta bien poco. La opinión pública me ha otorgado ya un título que no cambio por ningún otro; el de sincero. Yo no tengo mala voluntad a la empresa (¿por qué y para qué); me dispongo a decir la verdad sin rodeos inútiles y sin ambages. Muéveme a ello el ver que Michelena es un empresario que alcanza todas las complacencias posibles e imaginables [...]. Anunció a Mancinelli, y ahora resulta que es problemático que este distinguido maestro venga a dirigir la orquesta. —Señala la apertura para el día 12 de este mes en sueltos oficiosos de la prensa, y me aseguran que ahora la aplaza para el 15. —Da comienzo a la temporada sin contar con tres óperas bien

³⁷⁹ El Abate Pirracas: “Teatro Real. Antecedentes”. *El Heraldo de Madrid*, 4-X-1892.

ensayadas. –El *Tannhäuser* está estudiándose, y del *Garín*, que dicen será puesto en escena inmediatamente, sólo se han ensayado con su autor, el maestro Bretón, los coros y la orquesta. A última hora ha tenido el Sr. Michelena que telegrafiar al maestro Mascheroni, de la Scala de Milán, para que venga a encargarse de la dirección de la orquesta; pero el aludido maestro sólo podrá permanecer entre nosotros hasta mediados de noviembre, porque el día de San Stéfano es costumbre en la Scala comenzar la temporada lírica, para donde aquél se halla contratado. –Como se ve, nada hay seguro, nada es propio; las dificultades surgen como por encanto; los procederes son casuísticos y se manifiesta en todo una imprevisión y un desconcierto censurables. Deduzco que Mancinelli no vendrá a Madrid, de un suelto en el cual veo la mano y la ingratitud de la empresa, publicado por el periódico *La Correspondencia de España*, correspondiente al día 8 del actual. –Entre otras cosas dice: «Ayer la empresa recibió una certificación facultativa y una carta de Mancinelli, manifestando la imposibilidad de venir por ahora. En su consecuencia, la empresa, haciendo un verdadero esfuerzo, telegrafió a Milán para que se contratase a cualquier precio otro maestro de la talla de Mancinelli o de mayores vuelos. Afortunadamente la empresa lo ha encontrado, y dentro de dos días llegará a esta corte el muy célebre maestro Mascheroni, director del gran teatro de la Scala». –Poco a poco, distinguida señora y amiga mía. El Sr. Mascheroni es un maestro reputado, pero no de *mayores vuelos*. Mancinelli tiene prestigios que aún no ha alcanzado el director de la orquesta del teatro de la Scala [...]. pero aun siendo el prestado Director de orquesta de una notabilidad indiscutible, la comparación establecida es improcedente y causa agravio a un artista que el periódico aludido ha puesto siempre en los cuernos de la luna. Amigo íntimo de Mancinelli y conocedor de la exagerada delicadeza del caballeresco artista, dudo mucho que venga al Teatro Real después de lo escrito por el periódico noticiero [...]. Y si, como es de suponer no viene Mancinelli cuando se marche Mascheroni, yo pregunto: ¿Con qué maestros cuenta la empresa? ¡Ah, ya sé! Con Pérez y con Carbonell, o sea *Ca...maló*. Y doy de mano al Sr. Campanini, porque, a juzgar por los hechos, éste último no le hace *tilín* ni al Conde ni al Sr. Ferrer. Para terminar. ¿Porqué no continúa en el Real la Academia de Coros?»³⁸⁰.

³⁸⁰ El Abate Picarras: “El Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 12-X-1892.

El 15 de octubre comienza la temporada con la primera representación de *Tannhäuser*³⁸¹, en una función en la que intervienen Eva Tetrazzini (Isabel), Linda Brambilla (Venus), Augusto Brogi (Tannhäuser), los tenores José Tanci y Giuseppe Ziliani, Delfino Menotti (Walter von der Vogelweide) y los bajos Giuseppe Rapp, Martín Verdaguer y Pablo López bajo la dirección de Edoardo Mascheroni. Dice El Abate Pirracas en *El Heraldo de Madrid*:

“Dejo para los críticos de alto vuelo la lujosa y espléndida sala del Teatro Real. Luzcan allí su gentil apostura, contemplen regocijados las esculturales figuras de aristocráticas damas y presumidas burguesas, favorecedoras del espectáculo lírico. Yo renuncio a todos estos dulces experimentos del espíritu, y los cambio, con gusto, por la atmósfera pesada, por el vaho espeso y caliente que se respira en las agitadas o inquietas regiones del *paraíso*.

No me propongo hablar de las Duquesas, Marquesas, Condesas y demás linajudas señoras que ocupan los palcos y butacas de nuestro regio coliseo. Es ésta misión que monopolizan, con señaladísimo contentamiento de las que ven aparecer sus nombres en las columnas de los periódicos, *Asmodeo* y *Monte-Cristo*, y no quiero ni debo entablar inútiles competencias. Por otra parte, ¿qué relación tiene el semblante gracioso, la figura distinguida, el contingente gallardo o la hermosura plástica de esta o aquella beldad, con la opacidad de voz del barítono o las delicias [sic] del tenor, la tiple o la contralto?

Desde lo más alto del teatro oiré la ópera, y allí, donde según pública afirmación, se reúne la gente más ilustrada, los verdaderos *diletanti*, podré, a mis anchas, recoger apreciaciones desapasionadas y juicios ilustrados.

No es otro mi deseo. Quiero dar al público su propia opinión, y habré de formarla con las impresiones que reciba en el *paraíso*.

El *Prior Pietro* ha dado a conocer al público sus apreciaciones con motivo de la primera audición del *Tannhäuser*, y esto excusaría mi artículo si no estuviera yo metido en una cuestión de amor propio.

No he [pecado]³⁸² de profeta. He dicho que Brogi era un artista de poco fuste, porque le conocía.

Si mañana vuelven aquí a celebrar un Centenario cualquiera y a la sazón es alcalde Bosch, ¿será profeta el que anuncie que las fiestas valdrán poco y costarán mucho?

Y la mejor prueba de que procedí con corrección e imparcialidad suma, es el hecho de haberse confirmado mis predicciones.

Nada diré de la ópera de Wagner. El que quiera conocer al maestro alemán y su música, lea el estudio detenido y hermoso que de éste ha publicado, con competencia que nunca elogiaría bastante, mi amigo Félix Carbonell [sic], escritor distinguido que figura entre los colaboradores de este periódico más estimados.

En el dicho trabajo está historizada con verdad cariñosa toda la vida artística del ilustre compositor, sus luchas apasionadas, los desencantos de su espíritu, las evoluciones de su pensamiento, sus dudas, su fatigoso cansancio, y sobre todo, el estrepitoso éxito que ha llegado a alcanzar, más que estrepitoso, justificado y legítimo.

³⁸¹ *Tannhäuser* obtiene siete representaciones en total a lo largo de la temporada, tres dirigidas por Mascheroni, dos por Mancinelli y dos por Pérez.

³⁸² Documento deteriorado.

Impórtame, pues, consignar los hechos para responder así al tiroteo con que creyó la Empresa apagar mis fuegos, llegando para ello a pedir hospitalidad a todos los periódicos donde supuso que no habrían de negársela.

Los artistas

Lo ocurrido anteanoche en el Teatro Real es escandaloso.

La dirección artística ha puesto de manifiesto su incompetencia, y la Empresa su arrogante desenfado para burlar al público.

¡Empezar la temporada con un tenor que es protestado durante toda la audición de la obra, un barítono que recibe con justicia signo de desagrado, y una tiple ligera que pasa inadvertida! ¿Son esas las notabilidades anunciadas?

Si la empresa fuese correcta en sus proceder y seria en sus actos, contrataría artistas dignos de nuestra cultura y no esos que anteanoche fueron desairados por el público, y que, si favorecen la conveniencia de la especulación, dejan en lugar poco envidiable los prestigios del ilustre Conde pontificio. [...]

La señora Tétrazzini estuvo discreta. No oyó aplausos, pero no alcanzó tampoco signos ni manifestaciones de desagrado.

La fue imposible entusiasmar al público, porque la obra no se presta a ello; pero cumplió con un acierto que la reconozco y la aplaudo.

Rapp y las segundas partes consiguieron *pasar*, y los coros llenaron de manera satisfactoria su cometido.

¿Ojalá pudiera decir lo mismo de todos los demás artistas!

Pero no es así, y lo siento.

La tan cacareada Brambilla tiene poca voz, aunque bien timbrada y bonita. En otra ópera que esté dentro de sus facultades me será posible juzgarla mejor; empero, por lo que ha hecho en *Tannhäuser*, puedo decir dos cosas: que no comprende su papel de Venus y, por tanto, no sabe interpretarlo, y que, como *soprano*, es medianía aceptable, una distinguida y estudiosa joven que sabe solfear. Cantó su parte, pero no hizo su papel.

Brogi fue protestado por el público. ¿En qué momento? En todos.

En el *duetto*, con Venus, del primer acto; en el final de éste; en el *duetto* con la Sra. Tétrazzini, la escena de los trovadores y el concertante, piezas todas del segundo acto, y en la escena con Menotti, del tercero.

No recuerdo haber visto fracaso parecido, ni otro más justificado; porque realmente, el tenor por metamorfosis es un artista para teatros de tercer orden y público de la clase más ínfima.

Lo incalificable en el Sr Brogi fue la despreocupación de que hizo alarde. Se necesita tener poca, muy poca consideración al público para salir del compromiso como él lo hacía, *tragándose* la notas agudas.

Esto no se hace ni cantando bajo la lona de una tienda de campaña, en un improvisado escenario, con acompañamiento de una desentonada murga y teniendo por público zagalas y patanes.

Menotti sólo dijo una frase con suerte, en el certamen de los trovadores; pero decir una frase no es cantar una ópera ni muchísimo menos.

Sus facultades son pocas y para emitir la voz tiene que esforzarse; de aquí que sus notas resulten faltas de timbre, secas, áridas, sin pastosidad ni color.

Se confirmó lo que dejo dicho en la romanza del tercer acto, que empieza:

¡Oh, tu, bell astro encantador!...

siempre aplaudida en Madrid cuando siquiera ha sido medianamente cantada.

Réplica

En un periódico sale a la palestra, defendiendo los intereses de la empresa del Teatro Real, un amigo del *verdadero Conde*.

¡Y qué cosas dice!

Refutarlas en extenso es ocupación sobrada por inútil. El escrito lleva en sí mismo su mayor descrédito. No hay ni una sola razón seria, y por justificada, atendible. Es el desahogo de un despecho mal comprimido; tal vez el movimiento nervioso que produce una especulación que se escapa o que temen se escape apenas sufra los embates de la crítica imparcial.

Asegura el articulista que no se dice *San Stefano* en italiano, sino *Santo Stefano*. Se dice de la una y de la otra manera. En la primera se acatan las leyes del uso que es *norma loquendi* en todos los idiomas; pero ¿quiere decir eso que sea buena la compañía del Teatro Real? Probará, a los sumo, que yo no sé hablar el italiano. Bien, ¿y qué? Tampoco sabe ser empresario el señor Conde de Michelena, ni responder a sus compromisos con el público y, no obstante, ahí está él, tan Conde y tan empresario como otro cualquiera.

Nadie ha discutido los merecimientos del maestro Mascheroni. Lo que he hecho yo es no consentir que se rebajen los indiscutibles de Mancinelli. Por lo demás, celebro mucho que el actual director de la orquesta del Real haya escrito una *Misa de Réquiem* muy notable.

«Ahora lo comprendo todo». Han traído al maestro de la Scala para que se la haga oír a la empresa ¿no es esto? Cuando termine la temporada vendrá de perlas el *Requiescat in pace*.

Veo en todo ello la intención picaresca y agudísima de mi amigo Ferrer.

Y ya que el articulista se las echa de *dómine*, debo manifestarle que desconozco a *Los maestros cantores de Aueremberg*. Yo tenía noticia de *Los maestros cantores de Nuremberg*; pero los otros *maestros* deben ser colegas de éste que me ha salido al paso.

Y el alegato de *mala prueba*, le propina al señor Conde una somanta de padre y muy señor mío.

Dice que la Pacini es «reputación madrileña y muy poco universal», es decir, una tiplecilla de poco más o menos. Pues bien; como cosa digna del ilustrado público de Madrid la dio el linajudo Conde, y como notabilidad merecedora de la escena del Teatro Real nos la ofreció. Fuimos engañados, ¿no es cierto? pues precisamente lo que temo es que Michelena nos siga dando gato por liebre.

Gracias señor articulista; usted es de los míos.

Y como prueba de esto, asegura que la señora Tetrizzini es una artista discreta y nada más. Vaya tomando nota el ilustre Conde, y con lo dicho por mí y el *complemento* que me ofrece el crítico aludido, vendrá en conocimiento de que la compañía que ha contratado es tan medianita como las que nos ha presentado en otras temporadas.

Bien dice el adagio: «No hay peor enemigo que un amigo indiscreto»

Después de lo ocurrido anteanoche en el Teatro Real podría dejar sin contestación las alusiones que me dirige el amigo de la empresa; pero quiero ser cortés con los vencidos.

Hoy llamarán a Brogi, y, después de las consideraciones del caso, se le hará en el sueldo la rebaja conveniente, si quiere seguir cantando, ¿eh?

Y... *tutti contenti*³⁸³.

El 20 de octubre se celebra la segunda representación de *Tannhäuser* con el reparto indicado y bajo la dirección de Mascheroni; dice *El Heraldo de Madrid*:

³⁸³ El Abate Picarras: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 17-X-1892.

“La segunda audición de *Tannhäuser* ha sido la segunda derrota de la *troupe* lírica.

Fue nuevamente protestado Brogi y aplaudido el maestro Mascheroni.

Se está colocando el regio *coliseo* a la altura de los teatros por hora. En éstos, cuando no gusta la obra, manteniéndola la empresa en el cartel la imponen al público, y el Conde Michelena intenta una cosa parecida con los artistas que padecemos.

Como en la noche de la inauguración, nada hicieron de particular en la de ayer Menotti y Rapp.

El que justifica cada vez más sus envidiables prestigios de maestro director, es Mascheroni, una batuta de gran seguridad que parece arrancar con ella las notas a los instrumentos. La marcha del *Tannhäuser* será para él siempre un éxito merecido, y los aplausos que obtiene, nutridos, entusiastas y espontáneos, son justificación elocuente de lo que decimos.

Mañana tendrá efecto el estreno de *Garín*, ópera del maestro Bretón. Nos ha sido imposible asistir a los ensayos, porque hemos recibido tarde la tarjeta que ha tenido la galantería de remitirnos el maestro, la cual le agradecemos sinceramente”³⁸⁴.

El primer estreno de la temporada es *Garín*, presentado en Madrid el 22 de octubre de 1892 en una función dirigida por el mismo Tomás Bretón y para la que Jorge Busato³⁸⁵ realiza dos decoraciones nuevas. *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, *El Globo* y la mayor parte de la prensa madrileña acoge favorablemente el estreno de la ópera de Bretón, cuya pieza más aplaudida es la *Sardana*³⁸⁶. La crítica musical destaca la influencia wagneriana en la *Oda a la naturaleza* que canta Garín en el acto segundo; en este sentido dice Ricardo González en la *Correspondencia de España*: “A propósito de este número, leímos en un periódico de Barcelona, cuando se estrenó esta obra, que esta pieza parecía pensada por Beethoven y compuesta por Wagner. Mucho decir es esto, aunque hay que convenir que como sobriedad, forma y grandeza, no se le puede pedir más. Es un número de primera fuerza, lleno de detalles de gran valor como los encomendados al flautín que simula el canto de un pájaro”³⁸⁷. Tomás Bretón –dice Esperanza y Sola– “ha mostrado con su nuevo trabajo, harto mejor y más elocuentemente que con *Los Amantes de Teruel*, el innegable talento que posee y la suma de conocimientos que le adornan en el difícil arte a que se ha consagrado. Cierto es que [...] en *Garín* no se acusa una personalidad de

³⁸⁴ “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 21-X-1892.

³⁸⁵ Retrato según fotografía de Matorrodona en “Jorge Busato. Escenógrafo del Teatro Real de Madrid...”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 43, 22-XI-1892, p. 360.

³⁸⁶ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 115, 30-X-1892, p. 159.

³⁸⁷ “La ópera *Garín* del Maestro Bretón en el Teatro Real de Madrid”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 116, 15-XI-1892, p. 162.

modo perfectamente definido y claro; pero al propio tiempo hay que reconocer que lo primero es harto difícil, cuando no imposible, y que en cuanto a lo segundo, sería pedir peras al olmo exigir al Sr. Bretón lo que ni aún a los más grandes maestros ha sido dable conseguir al escribir su segunda obra, por importante que ésta fuera. –De aquí que tengan natural explicación las vacilaciones que en él se observan y su musa [...] ora le impela a seguir, sin ser wagnerista, las huellas del maestro de Bayreuth en uno de los importantes pasajes de la ópera, escribiendo páginas de verdadero valer, y adoptar el *leit motive* [sic], como medio de caracterizar los principales personajes, haciendo que aparezca, ya en su integridad, ya en alguno de sus fragmentos, en toda ocasión en que éstos andan por la escena, y ora, en fin, que, en contraposición a la claridad de que hace gala en contadas ocasiones, le mueva a mostrarse en las más de ellas fervoroso partidario del **modernismo** (y permítaseme la palabra), cuya bandera lleva hoy la más flamante escuela musical, y a trueque de mostrar originalidad siempre y en todo momento, y desapego a los preceptos escolares de la ciencia armónica, que sabe al dedillo hacer tabla rasa de ellos cuando cree convenirle, empleando acordes que aquélla seguramente pondría en su *Index*, y variar de tonalidad a cada momento y de manera harto extraña en ocasiones, dando por resultado una vaguedad e indecisión que inquieta el ánimo del oyente y le hace desear un reposo que no siempre alcanza. Pero si esto es así, y si, a mayor abundamiento, el entusiasmo de que indudablemente se posee el señor Bretón le lleva a olvidar aquel sabio consejo que se lee en el viejo púlpito de la iglesia de Mondragón: *hable poco y bien*, dando a los trozos musicales de las situaciones que le enamoran mayores dimensiones de las que debiera, con perjuicio de su mérito y del efecto que debieran causar a haberse parado a tiempo, grato es reconocer en el maestro salmantino un gran talento dramático, cuyo ideal, o mucho me equivoco, no es Wagner ni Boito, como ha querido suponerse, sino Verdi”³⁸⁸. Bretón, dice Matías Padilla, “carece de *estilo propio*, y además no tiene escuela determinada. Quiere huir de todas, y cae en todas; en la italiana unas veces, y otras en la wagneriana. Y es ello que a su espíritu artístico le falta reposo, quizás digerir todo lo que ha leído y ordenar cuanto tiene en la cabeza; ideas, principios, formas, maneras, procedimientos, que bullen a borbotones en su cerebro como el agua puesta al fuego [...]. La *sardana* tiene originalidad, frescura y gracia seductoras. El acompañamiento del bailable es elegante,

³⁸⁸ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 41, 8-XI-1892, p. 316.

limpio, airosamente severo, y la cuerda está manejada no ya con habilidad, sino con maestría y soltura artísticas. Pero no abundan estas cosas en *Garín*, ópera que fatiga por el abuso de la instrumentación sonora, tranquila, uniforme, sin accidentes, marchando con el movimiento acompasado de un manómetro. –En la salida del tenor (segundo acto), se viene a las mientes el epílogo del *Mefistófeles*, de Boito, y en el recitado del tenor, *Lohengrin*, deja sentir su poderosa influencia. ¿Es mala la obra de Bretón? No. [...] Es, pues, Bretón un instrumentista de alientos, un gran compositor, que estudia, que trabaja, que se afana por levantar a grande altura los prestigios del arte lírico en España”³⁸⁹. Dice Félix Borrell contestando al escrito del Abate Pirracas:

“Os saludo cariñosamente, amigo *Abate Pirracas*, y he deciros que, fuera de Madrid, leí con delectación y relamiéndome de gusto la bien punteada crónica que escribisteis a propósito del estreno de *Garín* [...]. La leyenda primitiva es hermosa, poética, concisa; tiene, a mi juicio, condiciones inestimables para convertirse en un excelente basamento de drama musical. Y a manos de Fereal y de Bretón sólo ha llegado a ser un vulgarote [sic] libreto de ópera italiana a la antigua, una serie lamentable de pretextos para la salida y entrada de personajes de cartón-piedra que dicen muchas cosas (no bonitas, según he visto luego) poniendo el grito en el propio cielo [...]. Repito pues que no entraba, ni entra en mis cálculos discurrir sobre la última creación del autor de *Los amantes de Teruel*, en quien reconozco, como vos reconocéis, una dosis inmensa de voluntad, de amor al trabajo y de saber técnico.

Otras son las causas que me han movido a departir por escrito con vos.

En el exordio de vuestro artículo hay unos parrafitos que rebosan malicia y picardía por arrobos.

A comentarlos voy.

Citáis a los *sabios que han estado en Bayreuth*, para participarlos que no admitís polémica con ellos, en el caso de que defiendan opiniones contrarias a la vuestra.

Y aquí hay que hablar claro para entenderse.

De cuantos escriben de música en Madrid, yo, el más insignificante de todos, creo también, ser el único que haya visitado el teatro de Wagner. Claro está que no me doy por aludido en cuanto a lo de *sabio*; pero me importa, muy mucho atajar vuestra malicia, o, mejor aún, descubrir y desenmascarar la ironía que vuestras, al parecer temerosas palabras encierran.

Más claro; resueltamente a afirmar que nadie –sabio o no sabio– que haya estado en Bayreuth y sinceramente guste de lo que allí se oye y se ve, podrá poner el más mínimo reparo a lo que habéis escrito respecto del *Garín*.

Un solo punto de vuestras dos columnas de *El Heraldo* me parece, en mi sentir, rectificación.

Cuando decís que Bretón carece *de estilo propio*, se me figura que estáis en lo cierto; pero creo que os engaños de un modo lamentable al afirmar que huye de todas las escuelas y cae al mismo tiempo en todas; en la italiana unas veces y otras en la wagneriana.

³⁸⁹ El Abate Picarras: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 23-X-1892.

La música de Bretón no tiene el encuadramiento, la simetría, las proporciones de la escuela italiana pura, ni mucho menos la elasticidad y el desarrollo de la melodía moderna.

En punto a contextura orquestal, con ser muy matemática y estar estudiada con detención, tampoco acierta con el medio justo que Wagner encontró.

Y me parece muy natural. ¿Cómo ha de imitar Bretón los procedimientos wagnerianos, después de haber dicho textualmente que la música del autor de *Parsifal*, no representa otra cosa que *fuerza, fuerza y fuerza, dominando a la belleza?*

¿Por qué ha de buscar inspiración en un maestro a quien dirige *papirotazos* en los postres de un banquete, según nos refirió un corresponsal, en telegrama que ha pasado sin rectificación por parte de un hombre que todo lo rectifica³⁹⁰.

El 23 de octubre se celebra la primera representación de *Aida*, dirigida por Edoardo Mascheroni. Aquélla –dice Matías Padilla– “fue una función alegre; tanto, que me he sentido con ganas de titular este escrito: la juerga de anoche. –Los artistas cantaban, y la gente que juzga imparcialmente, los iba *jaleando*, pero con gracia. –En la escena del juicio (cuarto acto), unos malditos jóvenes corearon la frase del bajo *¡Radamés, Radamés!* Con esto creo decir bastante. –Todo el mundo sabe (menos el director artístico del Teatro Real) que *Aida* es la ópera de Verdi que para cantarla necesitan los artistas más suma de buenas condiciones. No es como las óperas de la escuela italiana pura, si así puedo decir, en que ciertas dificultades se salvan por la ley de la compensación³⁹¹. A raíz de las críticas recibidas por *El Abate Pirracas*, Ramón Michelena prohíbe la venta y reparto de *El Heraldo de Madrid* en el Teatro Real; reproducimos el artículo “La catástrofe del Real”:

“Si no estuviéramos convencidos de que el Conde de Michelena, como empresario del Teatro Real, va derecho a la ruina, con esa partida de medianías que nos ha traído como cantantes y entre los cuales apenas se encuentra una mujer guapa ni un artista que sepa articular una nota, nos convencería de ello el verle ya en el colmo de la desesperación.

¿Saben ustedes lo que ha hecho el Conde pontifical, ya es más que pontificio, para vengarse de *El Heraldo* y sus censuras?

Pues prohibir terminantemente al vendedor de periódicos en el coliseo venido tan a menos, la introducción y venta en éste de *El Heraldo de Madrid*.

Eh ¿qué tal?

Claro está que la cosa no nos aflige. A pesar de esto, los abonados al Real seguirán figurando entre los innumerables madrileños que tienen la bondad de leernos, pero nos da pena ver por esos caminos al empresario de la gallera de la plaza de Oriente.

³⁹⁰ F. Bleu: “Notas musicales”. *El Heraldo de Madrid*, 28-X-1892.

³⁹¹ El Abate Pirracas. “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 24-X-1892.

¿Quién sabe? Quién sabe si llegará a prohibir que en las óperas que lo requieran, salgan *heraldos* al frente de las masas corales, y si llegará a impedir la entrada a quien lleve en bolsillo algún ejemplar de nuestro periódico.

Hasta puede llegar a más. A fotografiar a nuestros ordenanzas para que no se les vendan localidades para nuestro crítico...

¡Pobre Conde! Se hace digno de aquel periódico que cuando le negaban algo en un teatro, suponía en éste la existencia de ratas mortificantes para las señoras...

Ya lo saben nuestros colegas. Al que pegue, puerta cerrada”³⁹².

El 27 de octubre se celebra la tercera representación de *Tannhäuser* con el mismo reparto y bajo la dirección de Mascheroni; dice Matías Padilla sobre esta función: “Ya conocen los lectores de *El Heraldo de Madrid*, el *acto* heroico del improvisado Conde de Michelena. Ha prohibido que nuestro periódico se venda dentro de sus limitados dominios [...]. Dije en un artículo que D. Ramón, a pesar de ser Conde y *todo*, se había colocado a la altura de Aruej y Cereceda, en lo de imponer al público los artistas; y los hechos han venido a confirmar mi dicho. –Sigue dando el *Tannhäuser* con el protestado tenor Brogi, si bien usando procedimientos propios de compañías formadas con artistas de la legua, porque de tal debe calificarse el de los pasquines anunciando la indisposición del artista y pidiendo para éste indulgencia. –Como el público conoce la engañifa, no hace caso, y apenas abre la boca el tenor, se le echa encima, produciéndose con tal motivo actos de manifiesta incorrección, que no tienen más disculpa que haber sido provocados por la insólita despreocupación de una empresa mal aconsejada”³⁹³.

El 2 de noviembre se celebra la primera representación de *Otello* con Tetrizzini, Pagnoni, Cardinali, Tanci, Ziliani, Menotti, Vivó y Rapp dirigidos por Mascheroni. Eva Tetrizzini –dice Padilla– “hace una Desdémona ideal. ¿Lo ve usted, señor Conde de Michelena? Cuando la cosa lo merece, formo entre las apiñadas filas de la *claque*, sin pasar por la vergüenza de que usted compre, con una butaca, mi independencia y mi opinión; y esto debe satisfacer más a la señora Tetrizzini que un *bombo* de contaduría, aunque esté escrito con la gallarda pluma del Sr. Ferrer [...]. Una pregunta al maestro Mascheroni: –¿A qué vino el cambiar de sitio a los contrabajos llegado que fue el cuarto acto? –¿Fue para que resultara mejor el *solo* de ellos? Lo siento por el maestro, porque sucedió todo lo contrario; y una pieza que es siempre aplaudida, anoche no pasó

³⁹² “La catástrofe del Real”. *El Heraldo de Madrid*, 28-X-1892.

³⁹³ El Abate Pirracas: “El Teatro Real y el Orfeón Bilbaíno”. *El Heraldo de Madrid*, 29-X-1892.

inadvertida... sino desafinada e indigna de una orquesta de los prodigios de la del Real.
–Mi cumplido pésame a Mascheroni”³⁹⁴.

La temporada en el Real continúa con representaciones de *Carmen* (primera Mascheroni, 3 de noviembre)³⁹⁵, *Rigoletto* (Manuel Pérez, 6 de noviembre)³⁹⁶ y *Norma* (Mascheroni, 12 de noviembre), función que Matías Padilla denomina de forma expresiva “16ª lata de abono, turno 1º impar. *Norma*”³⁹⁷. Mancinelli llega a Madrid a mediados de noviembre³⁹⁸ para hacerse cargo de la dirección de las representaciones y el 22 dirige la primera de *Mefistófeles* con Tetrizzini, Pagnoni, De Marchi, Ziliani y Mariani en las partes principales. Dice el Abate Pirracas:

“¡Hola egregio maestro!

La ovación que anoche le tributó a usted el público fue merecida. A ella le hacen acreedor los prestigios de su indiscutible talento y las simpatías que ha sabido usted despertar en el corazón del público madrileño, merced al trato delicado y a la exquisita cultura que a usted distinguen.

Ya sé que la orquesta de ese teatro ha hecho a usted demostraciones de cariño. Me consta que al empuñar usted la batuta en el primer ensayo de la ópera que voy a ocuparme, y levantarla con esa distinguida elegancia que a usted le es propia, las primeras notas de la partitura de Arrigo Boito se convirtieron, por arte de encantamiento, en los acordes sonoros y majestuosos de la marcha real española, y que éstos, a su vez, se tornaron en aplausos ruidosos y prolongados.

¡Y poco que me alegro yo de tales demostraciones de simpatía!

Soy un viejo y leal amigo de usted, un admirador entusiástico, y en cuanto a ensalzar sus merecimientos, no soy de los últimos en hacerlo, ni de los tibios al expresar mis simpatías.

Yo que nunca aplaudo ni protesto, anoche, rompiendo con mi costumbre, al verle a usted frente a la orquesta del Teatro Real, púseme a hacerlo con la insistencia del alabardero mejor retribuido.

Con verdadero gusto le veo a usted de nuevo entre nosotros, y le saludo con la frase de rigor: *Bien venido seáis*.

Y vaya un apretón de manos.

Supongo que a esta hora habrán hablado a usted de mí los adláteres del Sr. Michelena, los que explotan y viven a expensas de ese pobre empresario; los que, comprometiendo los intereses del Conde, escrituran *notabilidades* como Travadello, Avedano, Cardinalli, Rapp y el ínclito Mariani, para que las pague como conviene a especuladores que hacen del aristócrata improvisado un verdadero *caballo blanco*...

Yo no combato la empresa maestro.

³⁹⁴ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. *Otello*”. *El Heraldo de Madrid*, 3-XI-1892.

³⁹⁵ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. *Carmen*”. *El Heraldo de Madrid*, 5-XI-1892.

³⁹⁶ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. *Rigoletto*”. *El Heraldo de Madrid*, 7-XI-1892.

³⁹⁷ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. 16ª lata de abono, turno 1º impar. *Norma*”. *El Heraldo de Madrid*, 13-XI-1892.

³⁹⁸ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 255, 20-XI-1892, p. 2.

Lo que no puedo consentir es que el público esté burlado, y el Conde comprometido, y la temporada lírica echada a perder por Ferrer. Usted le conoce, ¿eh?... pues basta.

Es una persona apreciableísima, que se las echa de ingenioso ¡digo! porque le ríen la gracia sus congéneres; pero hombre que estaría bien al frente de muchas clases de establecimientos, pero que carece de cultura para el puesto que desempeña, y al cual ha vendido por secretos e inexplicables designios de la casualidad.

Creo firmemente que el día en que tenga el Conde a su lado una personalidad peritísima y se aconseje de usted, pongo por caso, saldrán las cosas mejores. Pero, ¡pedirle gusto artístico a Ferrer!

Ese Conde no está bueno de la cabeza.

Me inclino a creerlo.

¿Qué le parece a usted esa *cuadrilla*?

¿Y qué me dice usted del público, sufriendo con la resignación paciente de manso cordero el abuso que está cometiéndose?

Eso probará a usted que el Teatro Real es una vanidad, un lujo de la vida cortesana y no otra cosa.

Que aquí no hay *diletante*; que esos caballeretes muy puestos de frac y corbata blanca que concurren al regio *coliseo*, van como las mujeres, a ver y a ser vistos.

Después, hasta el *paraíso* ha cambiado. No es ni sombra de lo que fue. Hubo épocas en que la gente de la galería era la que confirmaba o rescindía las contrataciones; pero ahora, no sé qué se me antojan todos los que a él concurren: amigos o alabarderos de la empresa.

De vez en cuando protesta alguno, y enseguida me lo uno. Conozco que es voz amiga, es decir, la de uno de los antiguos frequentadores del paraíso, y no le dejo solo.

Pero no somos bastantes, y la empresa viene imponiéndose y el público padece y sufre bajo el poder de Poncio Pilatos, o sea Michelena, quien por tener de todo, tiene hasta su Caifás: el Sr. Ferrer³⁹⁹.

El 24 de noviembre se celebra la segunda representación de *Rigoletto* con Marconi en la parte protagonista; Dice Padilla: “no puedo ni me empeño en negar que Marconi es un artista. Le acompaña para ser más simpático, la arrogante figura y cierta distinción de que carece, pongo por ejemplo el barítono de *Aida*, el bajo de *Mefistófeles*, el tenor de *Tannhäuser*, figuras todas muy vulgares...”⁴⁰⁰. El 24 de noviembre se celebra la primera representación de *Los Hugnotes* de Meyerbeer con Litvinne, Brambilla, Gasull, Garrido, Giudice, Marconi, Tanci, Zilinaí, Menotti, Marcas, Verdaguer y Cardona bajo la dirección de Mancinelli en una interpretación bastante deficiente; dice Padilla en *El Heraldo*:

³⁹⁹ “Actualidad. El maestro Mancinelli. Mefistófeles en el Real por El Abate Pirracas. Apretón de manos. –Murmuraciones. –La cuadrilla. –Anoche. La dulce Eva”. *El Heraldo de Madrid*, 23-XI-1892.

⁴⁰⁰ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 25-XI-1892.

“El estreno de la tragedia *Nerón* hizo que no asistiera yo a la primera audición de la inmortal obra de Meyerbeer *Los Hugonotes*; pero concurrí a la segunda y mis amigos, los que llama el Conde *contra-claques*, y asegura, faltando abiertamente a la verdad, instigo yo y conduzco a la protesta de los artistas; los *intransigentes*, como llaman los aduladores de la empresa a las voluntades independientes, o los *primos* de D. Ramón, como es lógico llamarlos, porque pagan caras las localidades para oír, por lo general artistas muy baratos y rematadamente malos; las gentes buenas del *paraíso* me contaron cosas curiosísimas que merecen ser apuntadas [...].

Prescindo por su carácter particular, del hecho desagradable ocurrido en el ensayo de *Los Hugonotes*, entre el maestro Mancinelli y el tenor Marconi; pero hago de él memoria, porque todo lo anormal y extraño que sucede en el Teatro Real es consecuencia natural y lógica de la manera desacertada como tienen organizados su servicios la empresa.

Il Conte no entiende mucho, poco, ni nada el negocio en que está metido, y sus actos y determinaciones no tiene carácter propio, virtud de ser el invicto Ferrer el que se los aconseja e impone como Director Artístico del Teatro Real [...].

Ferrer es para los artistas el representante de Michelena; éste no pasa de la categoría de *caballo blanco*, y los dos juntos resultan un par de distinguidos industriales que no conocen la industria que explotan, y por eso le sacan utilidad con proceder incorrectos.

Y Ferrer no es culpable; porque, dada su incompetencia, hace demasiado, el único responsable es el que la mantiene en un puesto que no puede desempeñar acertadamente.

Pero la empresa juzga por los resultados de la taquilla, y de aquí su ceguera y sus desaciertos.

Sólo a Ferrer se le hubiera ocurrido poner en escena la ópera *Los Hugonotes* con artista del fuste de las Sras. Litvine, Giudici y Brambilla, y los Sres. Menotti, Marcasa, y Mariani que, si alcanzáramos otros tiempos, estarían inhabilitados, después de los chicheos y protestas del público, para presentarse de nuevo en el palco escénico [...]. Jamás se ha cantado la ópera antes citada de modo más desafortunado [...] haciéndose dignos de aplauso únicamente los coros, la orquesta y el maestro Mancinelli, que es una batuta muy segura y como pocas inteligente⁴⁰¹.

Siguen dos representaciones de *Los Hugonotes* (1 y 3 de diciembre) que son protestadas en el paraíso del Teatro Real. El público del paraíso –dice *El Heraldo*– “vuelve por su perdidos fueros y por su pasado prestigio. –Anoche protestó a los artistas encargados de interpretar la ópera *Los Hugonotes*. La señora Litvine, a pesar del *delegado especial* que se agitaba en el paraíso conquistando voluntades a favor de la *triple dramática*, tuvo necesidad de desmayarse y pedir misericordia e indulgencia. –El público se condujo como debía conducirse. Es vergonzoso que ahogue la opinión desinteresada y sincera, el aplauso mercenario de la *claque*, y que estén recogiendo felicitaciones artistas de segundo orden y ruinas que están más que pasadas [...]. Dada una empresa donde Michelena es el jefe, y Ferrer el director artístico, y un barítono de zarzuela el director escénico, y Marconi una celebridad, y la Brambilla una *estrella*, y la

⁴⁰¹ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 3-XII-1892.

Giudici un *lucero*, no cabe más sino que todo se armonice y conforme dentro de idénticas categorías [...]. En medio de tal desconcertamiento, sólo nos consuela la actitud digna en que va colocándose el *paraíso*⁴⁰².

En los primeros días de diciembre se estrena en Madrid *Guasín*, parodia en verso en un acto y cuatro cuadros sobre la ópera de Bretón, libro de Salvador María Granés y música de Angel Rubio presentada con gran éxito en el teatro Eslava⁴⁰³. El 4 de diciembre se produce el segundo estreno de la temporada en el Teatro Real, *I pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, en una función que se completa con la obertura de *Dinorah* de Meyerbeer y la *Marcha esotica* de Mascagni. La función es un gran éxito de público y ejecución, interviniendo Tetrzzini, De Marchi, Tanci, Ziliani, Menotti⁴⁰⁴, Giani, Verdaguer bajo la dirección de Mancinelli. La representación de *I pagliacci* –dice Esperanza y Sola– “ha sido un afortunado paréntesis en la triste historia de la presente campaña del Teatro Real [...]. La Sra Tetrzzini ha interpretado *con amore* el papel de Nedda; el tenor De Marci y el Sr. Menotti, han merecido justísimos aplausos, sobre todo el primero en el final del primer acto, y el segundo en el prólogo, que dijeron de modo irreprochable...”⁴⁰⁵. Extractamos algunos párrafos de la revista que escribe Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana*:

“Tentado estaba de imitar a la vieja de un conocidísimo cuento, y cantar las alabanzas de cuanto ha pasado en Teatro Real desde que se publicó mi anterior Revista hasta el suceso que motiva ésta, ante el temor, fundado en larga y triste experiencia, de que lo que por punto general viniera, haga bueno lo que, por benévola que se mire, difícil es que pueda ser tenido por tal. Que sólo así tendría explicación la indulgencia que se tuviere para juzgar a más de un artista que ha pasado por aquel escenario como figura de cuadro disolvente, y admitir, no como buenas, sino como medianas siquiera, las representaciones que allí se han dado del *Tannhäuser*, del *Otello*, de *Mefistófeles*, de *Aída*, de *Rigoletto* y de *Norma* [...]. A nuestro parecer, cualquiera tiempo pasado fue mejor [...]. Parecida impresión, casi, a la que causaron las óperas dichas, han dejado en mi ánimo, al menos, *Los Hugonotes*, objeto primordial de este artículo, dado lo deficiente de su interpretación [...]. La señora Livine, que con dicha obra se presentaba por vez primera en el regio coliseo, venía precedida de una reputación que hacía esperar consiguiese harto mejor acogida que la que en realidad ha tenido. Discípula en sus tiempos de Mme. Viardot y de Maurel, decíase de ella, que tanto y tan bien había

⁴⁰² “Noticias de espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 4-XII-1892.

⁴⁰³ “Obras nuevas”. *La España Artística*, V, 259, 5-XII-1892, p. 1.

⁴⁰⁴ “En el papel de *Tonio* está bien Menotti. –Porque es él payaso siempre que sale a escena. Es Carmen, en *Los Hugonotes*, y naturalmente en *Rigoletto*. –Aunque le vi dentro de su propio carácter”. “Actualidad. *I Pagliacci* en el Real. Por el Abate Pirracas...”. *El Heraldo de Madrid*, 5-XII-1892.

⁴⁰⁵ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 47, 22-XII-1892, p. 439.

sabido aprovechar las lecciones que ambos la dieran, que su carrera artística estaba señalada con no pocos triunfos alcanzados en los teatros de París, Italia, y Bélgica, hasta conseguir sacar de sus casillas a los pacíficos bruselenses con la acertada manera como había sabido interpretar, si mi memoria no me es infiel, *Los Nibelungen*, de Wagner [...].

Pero no hay bien ni mal que cien años dure, y en el regio coliseo se ha abierto un paréntesis, que de temer es no dure mucho, en la más o menos triste interpretación de las obras musicales, con los *Pagliacci* [...].

Hablando de esa obra, que como es sabido, Leoncavallo ha hecho su presentación oficial como compositor lírico-dramático en el mundo músico, me decía, no ha muchos días, un entendido maestro, antiguo pensionado en Roma, que allá por los tiempos en que él residía en Milán comenzó la lucha, que no tienen aún trazas de concluir, entre la poderosa casa editorial Ricordi, y Sonzogno, que comenzaba a echar los cimientos de su fortuna. Aquél, en su omnipotencia, trataba a compositores y cantantes con cierta tiranía, y no queriendo, al propio tiempo, arriesgar en lo más mínimo sus intereses, tan sólo extendía su brazo protector, y eso con su cuenta y razón, cuando estaba bien seguro de que el agraciado habría de compensarle con usura los favores que le otorgara [...]. Sonzogno, por camino diametralmente opuesto, pero más propio de estos tiempos del *reclamo* y del anuncio, dedicóse desde luego, y con un desinterés más aparente que real, a favorecer a aquellos con espléndida mano, a elogiarlos y ensalzarlos, ya en el *Secolo*, ya en la *Musica popolare*, ya en el *Teatro Illustrado*, ya, en fin, en otros periódicos que, si no suyos como aquéllos, tenía a su devoción, creándose de este modo una cohorte de artistas que al paso que coadyuvaban a su doble negocio de editor y empresario, sacaban no poco provecho para sí propios.

A este sistema, en el que piadosamente ha de suponerse que entre como elemento, en mayor o menor dosis, el amor al arte, obedeció el concurso gracias al cual se dio a conocer Mascagni con su *Cavalleria rusticana*, y al mismo ha respondido, a no dudar, la protección otorgada al autor de los *Pagliacci*, y no poco del ruido que este drama musical ha metido, no sólo en Italia, sino entre los vieneses, dado lo que claramente se deduce de las biografías que de Leoncavallo se han escrito, y de los artículos ditirámicos que de su obra han publicado varias revistas y periódicos extranjeros. [...]

Corría como moneda corriente antes, el conocido axioma de que lo que no era bueno para ser recitado, servía para cantarse, justificando este erróneo aserto el sinnúmero de óperas, aún de maestros célebres, cuyos *librettos*, muchos de ellos, eran lastimosos engendros literarios, sin interés y con una versificación tan pedestre que, dicho se está, no podían ponerse como dechado, ni mucho menos. Cambiaron los tiempos, y con ellos vino la sacramental frase de que la música debía ser poderoso auxiliar de la letra, que reforzase su sentido y realizara las bellezas literarias de que se supuso había de estar esmaltada; y más tarde, los que quisieron realizar el ideal artístico de una antigua teoría genuinamente española, demandaron una compenetración tal entre la poesía y la música, que parecieran ambas alentadas por una misma inspiración, y nacidas la una al calor de la otra.

Ningún camino más fácil para que esto sucediera que el que uno mismo fuese el genio que ideara y escribiese el drama y su música; pero la suma de inspiración, de esto poético, de talento y de saber que para ello son necesarios, es don otorgado a bien pocos, y por eso, aparte de Wagner, que es una figura excepcional en la historia del arte, los demás que tal empresa han acometido, han hecho ver que sus esfuerzos no estaban ciertamente a la altura de sus ilusiones y de sus deseos. Así ha

pasado con Boito, y lo propio ha sucedido con Leoncavallo, demostrando uno y otro, que el poeta estaba en ellos cien codos más alto que el músico⁴⁰⁶.

El sábado 10 de diciembre se presenta el tenor Mariacher en *Aida*; dice el Abate Pirracas: “Suma y sigue. El sábado tuvimos debut y fracaso. –La interesada empresa del Teatro Real ni se arrepiente ni se enmienda. –Hase empeñado en tratar al público como se trata aquello que no merece ninguna consideración, y con su propósito va adelante tan desenfadada y satisfecha. Esto último debe estarlo, porque llevar tres meses de temporada sin haber presentado un artista digno de aplauso, y, no obstante cobrar las localidades como si oyéramos a los mejores cantantes del mundo. Es un negocio usurario de padre y señor mío, es tan útil como dar dinero al 20 por 100 de interés mensual [...]. Lo que están haciendo Michelena y el azucarado Ferrer no tiene nombre⁴⁰⁷. El miércoles 14 de diciembre se celebra la primera representación de *La Africana*; dice Padilla. “¡Qué *Africana* la de anoche! Baste con decir que el público se pasó la noche chicheando y riendo, y concluyó por aplaudir extemporáneamente, para señalar mejor su burla⁴⁰⁸”.

El 20 de diciembre la prensa musical anuncia que Tetrizzini, Pagnoni, De Marchi, Giannini, Menotti, Baldelli y Rapp se encargan de los papeles protagonistas de *Los maestros cantores* y prevé el estreno de la ópera a principios de febrero. El mismo día se anuncia el debut de Fernando Valero en *Lohengrin* en la primera representación de la ópera de Wagner, prevista para el sábado 24 de diciembre, acompañado por Emma Eames (Elsa), soprano que llega a Madrid precedida de gran reputación⁴⁰⁹ y de la que comenta José Borrell: “No quiero olvidarme de una de las más sugestivas *Elsas* que han pasado por el Real; quizá ella y muy posteriormente Carlota Dahmen hayan sido las que más me han satisfecho [...]. Se trata de Emma Eames, de origen yanqui; era mujer de espléndida y mayestática hermosura, de una voz de timbre aterciopelado y caliente, que manejaba con indiscutible maestría; acompañada además por grandes dotes de actriz, su interpretación de la heroína wagneriana era la perfección; fue la única ópera que la oímos⁴¹⁰”.

⁴⁰⁶ Esperanza y Sola, J. M.: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 47, 22-XII-1892, p. 438.

⁴⁰⁷ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. Un debut en *La Africana*”. *El Heraldo de Madrid*, 14-XI-1892.

⁴⁰⁸ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 15-XII-1892.

⁴⁰⁹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, V, 263, 20-XII-1892, p. 2.

⁴¹⁰ Borrell Vidal, J.: “Mi juventud musical”. *Sesenta años de música...* Madrid: Dossat, 1945, p. 32.

El 24 de diciembre Manuel Pérez dirige la primera representación de *Lucia di Lamermoor* y sigue el 25 *Lohengrin* que, dirigido por Mancinelli en siete ocasiones esta temporada, es interpretado en la primera función por Emma Eames (Elsa), Emma Leonardi (Ortruda), Fernando Valero (Lohengrin), Jules-Celestin Devoyood (Telramondo), Alfonso Mariani (Enrique el pajarero) y Barba (Heraldo) en los papeles principales. Dice Félix Borrell:

“De Lucia a *Lohengrin*. Del prototipo de la ópera *a roulades*, como dicen los franceses; a la obra más popular del arte moderno. De la representación improvisada para salir del paso ya para llenar un hueco, a la solemne audición de una obra maestra con debut de dos artistas célebres. La transición no puede ser más brusca.

No tome como herejía la afirmación que acabo de hacer. *Lohengrin* es indudablemente la creación más popular de Ricardo Wagner, y la más a propósito para conciliar opiniones a favor del maestro de Bayreuth. Sin comprender *Lohengrin* no es posible pasar adelante, ni declararse vencido ante los poderosos y profundos medios de expresión puestos en práctica en *Tristán e Isolda*, en *Los maestros cantores*, en *Los Nibelungos* y en *Parsifal*.

En *Lohengrin*, no aparece aún bien desarrollado el ideal artístico de su autor [...] ⁴¹¹.

El estilo del poema, sin tener la grandeza de el del *Tannhäuser*, responde por completo a las necesidades del drama lírico, y la traducción musical, estrechamente unida al texto, expresa su sentido y su alcance. Entre la música y la palabra, la unión es indisoluble y la identidad completa.

Aunque en Madrid no se admira esa obra como se debe admirar, se oye siempre con gran interés y con respeto religioso, lo cual ya es mucho tratándose del público, menos dispuesto a fijar la atención y a estudiar de veras una producción artística.

Examinaremos la interpretación que anoche obtuvo.

Los honores de ella pertenecen por galantería y por justicia, a la señora Emma Eames, que debutaba en el papel de Elsa, y que venía precedida de una brillante reputación.

El artista que en Madrid interprete fiel y concienzudamente los personajes de los dramas líricos de Wagner, no podía nunca alcanzar el favor unánime del público en la primera noche que cante; la música wagneriana repugna todo lo que no sea sencillez, diafanidad y rigorismo inflexible. Si en el Real saliera un tenor en el cuarto acto de *Hugonotes*, que, cantando admirablemente el dúo, suprimiera los ridículos calderones que todos hacen sin estar en la partitura, es bien seguro que ese tenor no prosperaría en Madrid.

El artista que se estime como tal, tiene que dejar entre bastidores la intención y los deseos de entusiasmar a la parte del público que se decide siempre por el efecto sin causa, que es desgraciadamente la más numerosa en todos los teatros del mundo.

Así lo hizo anoche la señora Eames, en daño propio y para bien del arte y de la minoría, que la aplaudimos. La señora Eames es una gran cantante y una gran artista; como gran cantante y como gran artista interpretó deliciosamente la heroína de Wagner, y creó la Elsa más perfecta que yo he oído. Y conste que ya tengo oídas bastantes.

⁴¹¹ Documento deteriorado.

No es posible comprender ni sentir mejor las escenas del primer acto, que dijo con una poesía, un candor y una sencillez que encantaron al auditorio. En el *allegro* final hubo una ligera, una insignificante desviación de tono, que produjo cóleras, indignaciones y amenazas. Estas no pasaron de tales, porque tanto en la *reverie* del balcón como en el dúo con Ortruda y en el del tercer acto, los *amenazantes* tuvieron que declararse vencidos. Particularmente en ese último número la Eames rayó a gran altura, declamándolo con pureza admirable y destacando por medio del canto las dos fases de la escena; la tranquilidad, la confianza y el amor primero, y después el apasionamiento y la obcecación.

La cualidad sobresaliente de la Eames como cantante, es la fuerza de la interpretación. Basta oírla una frase, para convencerse de que allí, por encima de las dotes naturales, está la educación musical más exquisita y el estudio profundo y serio de la partitura y del personaje. Ni un asomo de artificio, ni una partícula de efectismo; no es lo que ella es, sino lo que el compositor quiere que sea. Ese es el único modo de interpretar a Wagner.

Algún defecto tiene; si no los tuviera podría pasar por la perfección misma. En las notas de los registros medio y bajo, *cala* alguna vez y aún así y todo, le resultan con sonoridad opaca y gris.

La voz es de poco volumen, pero de extensión sobrada; estoy seguro que en representaciones sucesivas, dominando sin miedo sus facultades, no tendrá que lamentar la más mínima contrariedad.

De su figura hermosa y distinguida, de su modo irreprochable de *vestir* el papel, de su juego escénico siempre noble y preciso, sólo se puede hablar para elogiarlos sin reservas.

Así mismo merecen grandes plácemes los coros y la orquesta, que dirigidos con su entusiasmo de creyente por el gran Mancinelli, cantaron y tocaron la obra mejor que nunca.

La *fanfare* y la diana del segundo acto sonaron en el escenario, se ejecutó la marcha del último cuadro; los clarines estuvieron acordes y justos, todo marchó con la seguridad y el acierto debidos. Excuso decir que los dos preludios se repitieron entre aplausos y bravos a Mancinelli.

El punto *flaco* de la representación fue el protagonista. Valero no debe sentir la música de Wagner, y es muy probable que no se haya tomado el trabajo de estudiarla. De lo contrario, aunque su voz y su manera de cantar no son lo más a propósito para brillar en *Lohengrin*, hubiera salido más airoso de su empeño, siquiera en la parte que corresponde a las actitudes y modo de sentir.

Lohengrin es un héroe de leyenda, fuerte, valeroso, altivo y bien penetrado de los deberes sobrenaturales que tiene que cumplir. Es decir, todo lo contrario del ser que representa Valero. Si quiere seguir mi consejo, obrará muy cuerdamente retirando *Lohengrin* de entre las óperas de su repertorio.

Devoyod [sic] dijo con acierto su primer recitado, y más tarde, en el primer acto, cometió algunos errores de medida como los de la *Africana* de marras. En el dúo con Ortruda cumplió como bueno. Lo mismo puede decirse de la señora Leonardi. Cantó su parte difícil e ingrata, discretísimamente; el segundo dúo, con menos gritos iría mejor.

Bien Mariani en el papel de Rey; y más que muy bien el Sr. Barba, que cantó el Heraldo como no se había oído en Madrid, alcanzando aplausos en el primero y segundo acto.

En suma; exceptuando al Sr. Valero, la representación de anoche fue excelente.

Es lo más serio y artístico que ha pasado por el Teatro Real desde hace mucho tiempo”⁴¹².

⁴¹² Félix Bleu: “Notas musicales. Teatro Real. *Lucia. Lohengrin*”. *El Heraldo de Madrid*, 26-XII-1892.

El viernes 30 de diciembre, la prensa de Madrid anuncia el estreno de una parodia sobre *Los maestros cantores* en el teatro Romea; dice el anuncio de *El Heraldo*: “sigue este teatrito ofreciendo variado espectáculo. Mañana tendrá lugar el estreno de la obra *Los maestros cantores*, letra y música de reputados autores, siendo ya considerable el pedido de localidades”⁴¹³. El sábado 31 de diciembre de 1892 se estrena en el teatro Romea de Madrid *Los maestros cantores*, música de Santiago Lope Gonzalo⁴¹⁴ (en colaboración con M. Santos) y libro de Carlos Soler⁴¹⁵. La parodia wagneriana se interpreta en segundo lugar de una función por horas que comienza a las ocho y media y que incluye, además, *Los zangolotinos*, *Lucifer*, *Chateau Margeaux* y un Baile⁴¹⁶. La obra tiene un éxito extraordinario según las reseñas: “Anoche, como habíamos anunciado tuvo lugar el estreno de *Los maestros cantores*, alcanzando un extraordinario éxito. –El libro está muy cuidadito, y aunque muchos de los chistes que contiene son del verde más subido, en general el asunto tiene novedad y se desarrolla sin pesadez. La música es bonita y ligera, descollando un coro de Menegildas (que cantaron muy bien las niñas), un bonito vals y un tango muyailable. En la interpretación pusieron todos los modestos artistas de aquel coliseo verdadero cariño, y resultó un conjunto agradable y completo, con llamadas a la escena para los autores, D. Carlos Almendáriz de la letra, y don Santiago López [sic] de la música. Es seguro, pues que el teatro de Romea ha de verse muy favorecido con *Los maestros cantores*”⁴¹⁷. Además del día del estreno, *Los maestros cantores* están en cartel todo el mes de enero de 1893 (salvo el 26 y 28), del 1 al 13 de febrero y del 13 al 19 de marzo, celebrándose la última representación localizada el 26 de marzo de 1893, es decir, 49 representaciones⁴¹⁸.

Con el mismo reparto indicado se realizan en el Teatro Real la segunda y tercera representación de *Lohengrin* el 27 y 29 de diciembre y siguen representaciones de *Carmen* (28 de diciembre), *Lucia* (31) y *Mefistófeles* (1 de enero de 1893). En el Real,

⁴¹³ “Noticias de espectáculos. Teatro Romea”. *El Heraldo de Madrid*, 30-XII-1892.

⁴¹⁴ Santiago Lope Gonzalo: Ezcaray (La Rioja), 23-V-1871; Valencia, 25-XI-1906. Estudió violín con Jesús de Monasterio y armonía y contrapunto con Emilio Arrieta. A los quince años entró a formar parte de la orquesta del Teatro Apolo y más tarde en la Unión Artístico-musical dirigida por Bretón. En 1881 fue contratado para dirigir la orquesta del Teatro Romea, teatro en el que estrenará varias de sus zarzuelas. Véase Arce, Julio: “Lope Gonzalo, Santiago”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, VI, p. 992.

⁴¹⁵ Carlos Soler se presentó bajo el pseudónimo de Carlos Almendáriz.

⁴¹⁶ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 30-XII-1892.

⁴¹⁷ “Noticias de espectáculos. Romea”. *El Heraldo de Madrid*, 1-I-1893.

⁴¹⁸ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 1-I-1893 al 26-III-1893.

dice Claro el 3 de enero, “se han cantado cuatro óperas del repertorio, y entre ellas la más aplaudida fue, la hermosa partitura del maestro Wagner *Lohengrin*. –Los artistas cantaron magistralmente sus respectivas *particellas*, siendo llamados al palco escénico al finalizar cada acto”⁴¹⁹.

El 6 de enero se celebra la tercera representación de *Otello* y –dice Padilla– “Menotti, a la altura de siempre. Es un artista, que según frases afortunadas del amigo Salarich (*rich*), canta *a empujones* y parece que *le pega al público*. –Pues Menotti sigue *pegando* [...]. Venga usted acá, Sr. de Salarich (*rich*). –Siéntese en el banquillo de los acusados. –Le pido que me conteste a una sola pregunta: –Dirigió usted la escena anoche? ¿Sí?... Sepa usted, D. Eugenio, que lo hace usted tan mal o peor que ese director al cual han despedido [Lombard]”⁴²⁰. El martes 10 de enero se celebra la cuarta representación de *Lohengrin* con cambio de reparto en tres papeles: Tetrzzini (Elsa), De Marchi (Lohengrin) y Scaramella (Telramondo); la partitura wagneriana –dice Claro– “ha sido cantada con nuevo reparto, encargándose de la parte de Elsa la señora Tetrzzini y de la de Lohengrin el simpático tenor Sr. De Marchi. Con tal motivo, la ejecución ganó mucho, y en distintos pasajes de la obra fueron muy aplaudidos los citados artistas y llamados al palco escénico, en unión de a señora Leonardi y los señores Barba y Scaramelle [sic]. –La orquesta estuvo magistral en toda la representación, y admirable los coros. –Después de esta función, algunos cantantes han caído enfermos, y con tal motivo las representaciones vienen suspendiéndose una y otra noche”⁴²¹. Dice El Abate Pirracas el mismo 10 de enero sobre Eugenio Salarich, director de escena del Teatro Real:

“El señor Salarich no puede comerse el plato de lentejas con la tranquilidad que él quisiera.

En el *paraíso*, en el café, en tertulia de amigos y hasta en reuniones de gentes desconocidas, fue un enemigo encarnizado de Ramón Michelena, un detractor de Ferrer, un apologista mío y una gacetilla anunciadora de las deficiencias de los artistas del Teatro Real; y no obstante, de la noche a la mañana se va a comer el pan nuestro de cada día, recibéndolo de la propia mano de aquel a quien hizo blanco de sus odios, no tiene inconveniente en llamar amigo al hombre que le inspiraba risa y menosprecio, y se presta a ser director de la escena que pisan medianías y vulgaridades artísticas.

¡Qué *marcha* la del hombre! ¡Ni la del *Tannhäuser*!

⁴¹⁹ Claro: “Teatros de Madrid”. *La España Artística*, VI, 266, 3-I-1893, p. 2.

⁴²⁰ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 7-I-1893.

⁴²¹ Claro: “Teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, V, 268, 19-I-1893, p. 2.

Si yo me hubiera dejado influenciar en absoluto por Salarich, ¡las cosas que habría dicho en mis artículos!

Pero tuve el buen acuerdo de hacerle el menos caso posible, y por esta razón puedo ratificarme en cuanto he escrito.

Porque eso sí; no me arrepiento.

Salarich, que llevaba sus *propósitos* y sus *intenciones*, tenía por suave cuanto yo decía.

Siempre que aplaudía algo, él *votaba en contra*.

De Marchi es para él una *segunda parte* aprovechable, un chico trabajador y... nada más.

Rapp no merece ni sepultura cristiana.

Cioni debía estar en el coro...

Para Salarich, la señora Tetrizzini estaba siempre baja.

Y la señorita Brambilla DESAFINADA, SIN FACULTADES, y con una voz agradable.

Vamos, que para el actual director de escena, no había artistas dignos de este nombre. La empresa merecía pena de azotes, y Ferrer poco menos que los tormentos dolorosísimos de la Santa Inquisición. [...]

No me importan un ardite los destinos de Michelena, Ferrer ni Salarich; pero confieso que me mortifica que el actual director de escena del Teatro Real haya estado *tomándome el pelo*.

Eso de dejarme vivir (porque ha habido días que me lo he encontrado hasta en la petaca de los pitillos), y de agobiarme con felicitaciones, y de apabullarme con elogios y de decirme que yo iba a *regenerar* el arte lírico, y de pedirme por todos los mártires del Japón que no dejara de escribir en ocasión en que comprendí que era desventajosa la lucha con Ramón Michelena, porque yo combatía con la visera levantada, cara a cara y cuerpo a cuerpo, y el Conde se ocultaba entre las sombras para herirme por la espalda, *limpiándome el comedero* oficial; que después de todo esto, el locuaz Salarich se haya sentado en el banquete administrativo del empresario que censuró, codeándose con artistas a los que menospreciaba, y que lo haya hecho, usando de cierta desenfadada gallardía, no me parece ni medio bien.

De aquí que no lamente que pierda aquello que adquirió con procedimientos de incorrección manifiesta.

Si la noticia no tiene confirmación, casi lo celebraré; porque, después de todo, Salarich no ha dicho de los artistas del Real, más que lo mismo que piensa la generalidad de los madrileños.

Además el empeño de Salarich porque yo atacara rudamente a la Empresa del Real, tenía por objeto único comer, y el hambre es mala consejera.

Aquella preocupación con los trajes, los muebles, el coro, las entradas y las salidas de los artistas, era hambre.

El estarme siempre halagando con frases aduladoras, era hambre.

El no hablar bien de Michelena, Ferrer, De Marchi, Cioni, Mariani, Rapp y Marischer, era hambre.

El ponerlos a todos como hoja de perejil, era hambre.

Tal conducta admite un calificativo que he tenido cuidado de que por buen conducto llegue a noticia del Sr. Salarich; pero hay naturalezas capaces de *todo* por un pedazo de pan y un cuarterón de garbanzos.

¡Hacer en público la campaña en contra del director de escena, que será un padre de familia para ir él a sustituirle!

Sólo el Conde de Michelena le tendría a su lado, aparte la consideración de que el Sr. Salarich es una vulgaridad, sin la instrucción y cultura artísticas bastantes para poder desempeñar el puesto que ocupa.

Salarich es un hombre que conoce las notas del pentagrama y que golpea el piano con más presunción que competencia. Hay muchos pianistas de café con más ilustración musical que la de *mi hombre*.

De aquí el que, si le echan del Teatro Real, no se pierde nada.

Dicen que está afligido, y que desea explicarme su conducta.

Si tal hiciera, la primer palabra suya volvería la espalda, diciéndole, como cierto notable periodista a una publicación que le atacaba:

–¡Coma y calle!

En el Teatro Real está en su centro Salarich.

El Conde puede decir:

–¡Ya somos tres!

Aunque es lo cierto que los tres son uno”⁴²².

El 20 de enero se celebra una función a beneficio de la Cruz Roja; dice Claro: “Como se trataba de un fin benéfico, precisamente de allegar recursos a esa bienhechora asociación que [...] presta señalados servicios en los cruentos casos de guerra o epidemia, el abono y el público se retrajo y no acudió, como era de esperar, a coadyuvar a la buena obra”⁴²³. Dice El Abate Pirracas: “La empresa del Real ha contratado dos *eminencias*: las señoras Rossini y Le Roux Corso. –Las dos me son conocidas, y tengo que declarar que me asombra y causa estupefacción el desahogo de ese característico de sainete, a quien conocemos con el mote de Conde [...]. Anunciar con titulares muy gruesas y muy negras a la señora de Roux, es un colmo, por que la artista es de las acostumbradas a las protestas. –Desafina con pasmosa facilidad, no tiene voz, es mala su escuela de canto, no sabe decir y no tiene una condición, ¡ni siquiera una! que la haga tolerable. –La señora Livitine es una calamidad, ¿no es eso? Pues si la comparo con la tiple dramática que tenemos en puerta, resulta aquélla una Patti, y me quedo corto [...]. Y lo que digo de la tiple dramática, podría (con algunas juiciosas limitaciones) decirlo también de la *soprano*, señora Rossini, que por lo presto, no debuta esta noche”⁴²⁴.

El 21 de enero se celebra la cuarta representación de *Tannhäuser* con el debut del tenor Giorgio GabrieleSCO, que sustituye a Brogi en el papel protagonista⁴²⁵. La cuarta función de la ópera de Wagner es un escándalo hasta el punto de que en el segundo acto –dice El Abate Pirracas– “la concurrencia prorrumpió en homéricas carcajadas al ver las ridículas contorsiones del tenor, que le convertían en una especie de Mefistófeles bufo”:

⁴²² El Abate Pirracas: “Actualidad. Teatro Real. Un director de escena *pour rire*. Desfile de medianías. – La lata de *Garín*. –Con la visera levantada. –¡Ya somos tres!”. *El Heraldo de Madrid*, 10-I-1893.

⁴²³ Claro: “Teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, VI, 27-I-1893, p. 2.

⁴²⁴ El Abate Pirracas: “Baturrillo. El Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 22-I-1893.

⁴²⁵ Claro: “Teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, VI, 27-I-1893, p. 2.

“No me sorprendió el fracaso del Sr. Gabrielelesco.

Por dos razones: la primera, porque dado lo poco conocido del nombre, era de suponer que fuera uno de esos clavos ardiendo a que en la actualidad se agarra el Conde; y la segunda, porque ya había yo *padecido* al tenor.

Le oí *cantar*, no recuerdo qué óperas, en Sevilla, durante los días de la feria, y a pesar de que el público iba al teatro *con buen vino* (rica manzanilla y aromático Jerez), y, aplaudía al artista, el más lerdo, después de oírle, se enteraba de que todas aquellas celebraciones eran *guasa fina*.

Sin embargo, en los recitados del primer acto de *Tannhäuser*, no me preció tan mediano; me sorprendió agradablemente el Sr. Gabrielelesco, y llegué hasta a acariciar lisonjeras esperanzas.

—Puede ser (decía yo) que haya adelantado mucho, y que, si no es una notabilidad, sea por lo menos un artista tolerable; pero mis ilusiones fueron breves, porque bien pronto enseñó la oreja el amigo. ¡Pero de que modo!

No sólo desafinaba el tenor citado, sino que generalmente no se le oía poco ni mucho.

Amén de esto, resultó amanerado con amaneramiento cursi, sólo comparable al de *Pepe Riquelme*, actor cómico aplaudido únicamente por los *alabarderos*.

Además, el Sr. Gabrielelesco no siente lo que canta, ni sabe lo que dice, ni lo que hace. Tiene una desesperante inconciencia artística.

Mariacher es un asombro, comparado con el tenor que la noche del domingo próximo pasado destrozó la hermosísima partitura wagneriana.

No puede tomarse en serio a un artista que, por despreocupación o excesivo amor propio, pisa la escena del teatro lírico de más prestigio en Europa.

No obstante como ese prestigio lo han acabado los Travadello, Mariacher, Cioni y demás gente menuda, el atrevimiento de Gabrielelesco es disculpable hasta cierto punto.

Donde Michelena es empresario, y Ferrer director artístico, y Salarich lo es de escena, pueden y deben ser tiple la Litvine, el tenor Gabrielelesco y el barítono Scaramella.

Pero lo que no puedo explicarme es la actitud paciente y sufrida de los abonados.

Porque Gabrielelesco es ya el colmo. No tiene más categoría que la de un buen partiquino.

Carece de figura, de voz, de escuela de canto, de *tablas* y, a las voces de puro exagerado, raya en lo ridículo y vulgar.

El público de Madrid goza fama de respetuoso con los cantantes extranjeros. Este es un hecho que nadie puede poner en tela de juicio. En ninguna otra parte del mundo los artistas de ópera merecen más atención ni son tratados con más tolerancia. Se lo he oído decir a Stagno y a Masini; pues bien, cómo será el señor Gabrielelesco (persona muy conocida en su casa), que anoche en el *mutis* segundo acto, la concurrencia prorrumpió en homéricas carcajadas al ver las ridículas contorsiones del tenor, que le convertían en una especie de Mefistófeles bufo.

Pero en el acto tercero era ya imposible sufrir paciente y resignadamente las deficiencias del artista; y como la *claque* se aprovechaba del cansancio del público, harto de sufrir y de protestar tiples y tenores desconocidos, de esos que no han cantado más que en los teatros de tercera clase de Italia, y pretendía hacerle un éxito al tenor, la gente independiente, la que no recibe favores de la empresa ni sería capaz de aceptarlos, tuvo que poner los puntos sobre las íes y chicheó a Gabrielelesco, que por la frescura con que oyó la protesta debe ser un hombre muy ducho y muy práctico en lo de sostener batallas con los espectadores.

Por lo pronto hay un hecho que ha llegado hasta mí que voy a referirlo...

Dicen que hace cinco o seis años estaba el señor Gabrielelesco contratado en un teatro de segundo orden de Génova [Milán]. Paréceme que cantaba (si no recuerdo mal) *El Trovador*. Desde el comienzo de la representación fue mal recibido; pero en el segundo acto se hizo tan fenomenal, escandalosa y unánime la protesta, que la empresa suspendió el espectáculo y devolvió el dinero a los concurrentes.

Este hecho, que es elocuentísimo, debía de conocerlo el director artístico y el conde; pero ellos dirán:

El pueblo es necio; y pues lo paga, es justo hablarle en necio para darle gusto

Y puesto que no hay quien se queje ni proteste, vamos adelante con estas calamidades hasta que llegue Tamango y nos lleve los francos que hemos ganado de tan fácil como escandalosa manera.

Como la empresa no tiene artistas de qué disponer, es lógico pensar que procurará imponernos a Gabrielelesco; pero si tal hace, la protesta de los independientes del *paraíso* es muy posible que adquiera las proporciones de la de Génova.

Yo contribuiré con mi óbolo o con mi correspondiente silbido, que para el caso es igual.

Allá veremos”⁴²⁶.

El 24 de enero se celebra la quinta representación de *Lohengrin* con el reparto indicado y sigue la séptima representación de *Carmen* donde debuta la soprano Sola Conde⁴²⁷ el miércoles 25 de enero. Dice El Abate Pirracas: “La señorita Conde (que nada tiene que hacer con el pontificio) fue anoche protestada. –La *claque* se empeñó en hacerle un éxito a la *diva* y los *independientes* cumplieron bien, defendiendo los desatendidos y ya olvidados prestigios del arte lírico. –El Teatro Real hasse convertido en un asilo de inútiles, donde todo artista desconocido, sin historia y sin antecedentes, se presenta a recibir una grita y a cobrar un sueldo. ¿Quién conocía a Mariacher, y a Cioni, y a Gabrielelesco, al célebre *tiple* de capilla, el afeminado Gabrielelesco? Ahora prepárense los lectores para oír a las Sras. Le Reuxe y Rossini. –Ya sé lo que se va a armar. ¡La *gorda*! Realmente, para ser empresario de malos partiquinos, no se necesita ser Conde. –Basta con tener de director artístico a Ferrer, *personaje* de manifestación política o de procesión histórica. Después de lo de anoche, no puede haber función hoy. –¡Me alegre!”⁴²⁸.

⁴²⁶ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 24-I-1893.

⁴²⁷ Claro: “Teatros de Madrid. Real”. *La España Artística*, VI, 27-I-1893, p. 2.

⁴²⁸ El A. P.: “Noticias de espectáculos. Teatro Real. Fracaso número 2.500”. *El Heraldo de Madrid*, 26-I-1892.

El sábado 28 de enero se celebra la quinta función de *Lohengrin*⁴²⁹, el viernes 29 la sexta de *Tannhäuser* (debut de Rossini en el papel de Isabel) y el martes 31 la séptima y última de *Tannhäuser*. Dice Padilla:

“*¡Oh, mio signore Gabrieleasco!*

¿Come va? ¿Non ce male?

Yo he dado una noticia que debo rectificar; me refiero a la *fischiata* que dije la habían propinado a usted en Génova.

Lo declaro solemnemente; *non e vero*. Es decir, lo de la silba es tan cierto como que dos y dos son cuatro; pero el escándalo se verificó en un teatro de segundo orden de Milán. El *orden* de los factores no altera el producto.

Fuese aquí o allá, en este teatro o en el otro, es lo cierto que lo de la protesta no puede usted negarlo.

Pero, según parece, a usted lo que le preocupa es la localidad. A usted lo que le importan no es que dejen de silbarle, sino que le silben en Génova. En Madrid, en Milán, en San Petersburgo, en París, en Viena, le tiene a usted sin cuidado un *meneo*, que decimos aquí; ¡pero en Génova!

¡Corpo di Baco!

Y digo esto porque me han asegurado, que usted iba a pedirme (¡no siendo protección ni dinero, venga de ahí!) una rectificación.

Me han dicho que usted, todo conmovido, exclamaba: «¡Yo no he sido protestado en Génova!». Pero faltó en aquel momento un amigo mío que hubiera replicado a usted: ¿y en Milán?

Ya tiene usted aclarado el punto cuestionable.

Le silbaron a usted, Sr. Gabrieleasco; hicieron los espectadores que se les devolviese el dinero, y terminó el espectáculo como el rosario de la aurora; pero conste que no fue en Génova, sino en Milán.

¿Está usted satisfecho?

Lohengrin

Si hay otra vida –que la habrá seguramente – bueno debe estar Wagner con los artistas que interpretaron, la noche del sábado último, la obra que lleva por título el mismo con que encabezo estas líneas.

Porque es difícil, casi imposible, destrozar de modo más despiadado la aludida partitura.

Sólo la Sra. Tetrassini y el tenor De Marchi fueron justamente aplaudidos; ella, en el aria del balcón (segundo acto), y él en el *racconto* del tercero.

Sin embargo, la *diva* en el dúo con Lohengrin del acto antes citado, da una nota aguda que resultó grito estridente y desagradable.

Pero la heroína fue la señorita Leonardi.

Como cuenta con el respeto enamorado de su admiradores y las simpatías de la *claque*, hace lo que quiere, o lo que puede; y grita cuando se le antoja, y desafina constantemente, y no hay momento en que pueda oírse la con gusto.

⁴²⁹ Dice la *Ilustración Musical*... el 30 de enero: “En el Conservatorio de Madrid, hubo últimamente ejercicios por los alumnos. –Los principales números ejecutados fueron [...] el dúo de *Lohengrin*, por la antedicha señorita Corona y por la señorita Reina, todas ellas discípulas de la señora Cepeda”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 121, 30-I-1893, p. 15.

Ella será todo lo guapa y todo lo hermosa que se quiera; pero como contralto, no he oído nada peor, Y no hay que echar en olvido que hasta hace poco hemos tenido entre nosotros a la Giudici.

Pero no cabe la comparación.

Como la Leonardi no hay otra cosa.

¡Qué acción, y qué manera de frasear!

¡Pede decirse, después de verla en *Lohengrin*, que en ella todo es ridículo:

«la manera de caer,

y hasta el modo de morir».

Tannhäuser

Por fin debutó la señora Rossini.

Me ha parecido una respetable matrona, sobrada de buenos deseos y escasa de facultades.

Su voz es desagradable.

Partiquinas ha tenido el Teatro Real de mejores condiciones que la *prima* (para *primos*, los del público) *dona* de la cual me ocupo.

Pero ya se sabe: el Teatro Real es hoy especulación entregada a uno de nuestros más distinguidos y acreditados industriales: el señor Ferrer.

Hay que presenciar la representación de *Tannhäuser*.

¡La Rossini y Gabrielesco! ¡Dios mío!

Hay que ir, repito, a ... protestarlos, o irá en *crescendo* el abuso, y el mejor día nos encontramos al Conde haciendo de *Otello*, y a Ferrer de *Yago*.

Y le asigno este papel al representante del Conde, porque es sabido que *Yago* es el verdadero protagonista en el drama de Shakespeare, como Ferrer es la personalidad respetada dentro de la empresa del teatro de la ópera.

El Conde es (lo diré en italiano para que no lo entienda) *il cavallo bianco*⁴³⁰.

En los primeros días de febrero Luigi Mancinelli contrae un catarro que le impide dirigir las funciones del Teatro Real y continuar los ensayos de *Los maestros cantores*, ensayos que se suspenden, a diferencia de las sesiones tercera y cuarta de la Sociedad de Conciertos en las que Jerónimo Jiménez se hace cargo de la dirección en el Príncipe Alfonso. La temporada en el Teatro Real continúa con representaciones de *Guillermo Tell* cantado por Tamango (primera el 4 de febrero)⁴³¹ y, el 8 de febrero, Manuel Pérez dirige la sexta función de *Lohengrin*, donde Colonnese sustituye a Tetrzzini en la parte de Elsa. Durante dos semanas se siguen produciendo protestas en el paraíso por la deficiente calidad de cantantes como Gianini, Boronat, Leonardi, etc, que son comentadas por el Abate Pirracas; “es natural –dice– que Masini pida y el oro y el moro por cantar unas cuantas óperas en Madrid. –Un tenor de sus prestigios no puede pisar una escena donde están pasando las nulidades líricas más desconocidas”⁴³². El 17 de

⁴³⁰ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 31-I-1893.

⁴³¹ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. *Guillermo Tell*”. *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1893.

⁴³² “Actualidad. Desde el paraíso. Un escándalo más...”. *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1893.

febrero (tercera representación de *Guillermo Tell*) “a las tres de la tarde, no había una localidad numerada en la contaduría del Teatro Real, cosa que no ha sucedido en toda la actual temporada lírica”⁴³³. Sigue el 18 de febrero la quinta representación de *Otello* con Tamango en la parte principal con gran éxito para el tenor italiano que –dice Pirracas– “se conoce que [...] *siente* la obra de Verdi, y de aquí que la interprete con *amore*”⁴³⁴. La temporada continúa con la sexta y última representación de *I paglicacci* (en una función en la que se interpreta además *Cavalleria rusticana* de Mascagni) y la reposición de *Orfeo* el domingo 19 de febrero dirigido por Mancinelli, el mismo día que el director italiano retoma la dirección en la quinta sesión de la Sociedad de Conciertos; en *Orfeo Brambilla* –dice Pirracas irónicamente– “me sedujo en la escena final [...]. En la apoteosis. –¿Por qué? Pues, sencillamente, porque no canta [...] ¿qué va a hacer la empresa con ella? ¿Retirla de la escena? ¡No sería conflicto el que se la vendría encima! –Hay que sufrirla, si queremos que haya ópera; y deseamos oír *Lohengrin*, *Cavalleria rusticana* y otras obras que no cito”⁴³⁵.

El 21 de febrero se da la primera representación de *Cavalleria rusticana*, donde continúan las protestas hacia la soprano Elvira Colonnese; el 27 de febrero la séptima y última representación de *Lohengrin* (dirigida por Mancinelli) y, el 2 de marzo, la primera de *La forza del destino*, con nuevas protestas del paraíso hacia la soprano citada que, según indica Matías Padilla al Conde de Michelena “después de haber sido protestada [...] en *Cavalleria rusticana*, tú debiste haberla roto la contrata, aunque se hubiera opuesto Ferrer [...]. Te lo repito: yo estoy viendo venir un escándalo de padre y señor mío. Aquí vamos a presenciar algo muy semejante a lo que hace tiempo ocurrió en Milán. Te lo contaré por si desconoces el hecho apuntado. Se ponía en escena *Rigoletto*. A la audición había concurrido Verdi, y por respetos al ilustrado anciano los espectadores oyeron resignados a los artistas, que eran tan malos [...] como todos los que están o han estado esta temporada trabajando en nuestro *regio coliseo* [...]. Pero apenas abandonó Verdi el teatro y se levantó la cortina para que se verificase un baile, el público protestó indignado y la gente que ocupaba las localidades bajas, fuese en son de guerra hacia la orquesta, quitó papeles, derribó atriles, y así terminó el espectáculo. –A ti, Ramón, va a pasarte una cosa parecida. El mejor día hago mi *descendimiento*, y en unión de mis bravos camaradas los *independientes* del *paraíso*, echo a rodar atriles, y

⁴³³ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 19-II-1893.

⁴³⁴ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 19-II-1893.

⁴³⁵ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso”. *El Heraldo de Madrid*, 22-II, 1893.

se arma la gorda [...]. [En] *La forza del destino* [...] buena fue la *plancha* de la Colonnese, ¿eh? –Pero, chico, yo no sé que admirar más, si tu desahogo o el de ella. ¡Presentarse muy tranquila a cantar *La forza del destino*”⁴³⁶. Dice Guillermo de Morphy en el primero de cuatro artículos sobre *Los maestros cantores* publicados en *La Correspondencia de España*:

“La empresa del Teatro Real anuncia la representación de aquella obra de Wagner, dentro de un breve plazo, y me ha parecido que podría ser interesante para los lectores de este periódico conocer de antemano, no sólo el asunto, sino también las fuentes históricas de donde brota, y con tal objeto voy a utilizar algunas notas, tomadas en las bibliotecas de París y de Viena.

¿Quiénes eran esos *Maestros cantores*, y cómo nació la corporación que formaban?

Los primeros cuyos nombres son conocidos, fueron doce y son considerados como fundadores.

Bajo el pontificado de León VIII, siendo emperador de Alemania Otón I, hacia el año novecientos sesenta y dos, se reunieron Heinrich Franenich, Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, llamado también Wolfran Rohn, Regenbogen der Semied (El herrero) y Conrard von Würzburg.

Antes de conocerse, cada uno de ellos tenía ya formado su estilo propio, poético y musical, y se cree que ellos fueron los iniciadores de las famosas *Leges Tabulaturae*, que sirvieron de Código músico y literario a las corporaciones posteriores.

Reuníanse estos maestros en secreto y en tabernas o lugares no muy bien reputados, lo que dio lugar a que en la corte del Papa fueran considerados como sospechosos y hasta como herejes, y el emperador, deseando conocer el fundamento de tales acusaciones, les mandó que se presentasen juntos en Pavía para que cada uno de los doce que ya formaban la corporación, cantara según su *ritmo y metro*.

Ante escogida concurrencia de legados del Pontífice, magistrados y nobles, tuvo lugar la solemnidad artística y, no sólo desmintió los rumores calumniosos, sino que valió a los maestros un breve pontificio aprobando su arte y exhortando a los alemanes a sus cultivo y desarrollo. No hizo menos el emperador, concediéndoles privilegios que confirmó más tarde en Maguncia [Mainz] y que aumentaron sus sucesores. El más antiguo que se conserva en Nuremberg, data de 1377 y es una carta del emperador Carlos IV concediéndoles las armas de la corporación, un escudo dividido en cuatro cuarteles con el águila imperial sobre fondo negro en dos de ellos y en los otros dos el león de Bohemia cornado en plata, con corona de oro y encima un escudo azul con corona real de oro.

Reuniéronse primero en Maguncia, donde el fundador de aquella escuela, Heinrich Franenlob, escribió sus canciones en curioso manuscrito existente hoy en la Biblioteca Nacional de París. Allí está representado, sentado en al tribuna de canto con una mano levantada y en la otra un palo; debajo de él hay siete músicos con instrumentos de viento y cuerda y dos que parecen cantores.

En el siglo XIV florecían los maestros cantores en Estrasburgo, Colmar, Francfort; en el XV en Nuremberg y Augsburg; y más tarde en Breslau y Danzig, y sobre todo en las ciudades de la Alemania del sud, siguiendo las mismas

⁴³⁶ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. Carta íntima al empresario Michelena”. *El Heraldo de Madrid*, 4-III-1893.

tradiciones y reuniéndose burgueses y maestros de oficio, no por gremios, sino libremente para poetizar y cantar sobre asuntos sagrados y profanos, según las *leges tabulaturae*. Éstas, según veremos, eran sumamente extravagantes, dividiéndose en prescripciones críticas y castigos; entre ellas 32 sobre palabras y sílabas. Todas ellas debían aprenderse con un maestro reconocido como tal y designado para este objeto.

Se prohibía rigurosamente toda creación poética libre fuera de las reglas y el discípulo, antes de llegar a la categoría de maestro, debía recorrer los grados de aprendiz y oficial, examinándose del Arte de rimar, según *número ritmo e ilación*. Para llegar a maestro debía presentar una obra perfecta encontrando un tono también maestro.

A fines del siglo XVII, los respetables cantores que solamente existían ya en Nuremberg, habían llegado a reunir 222 tonos maestros. Llamábase cantor al que sabía varios tonos, y poeta el que sabía hacer poesías sobre tonos ajenos, considerándose todos como socios y llamándose en general amigos del canto alemán.

Los sitios predilectos de reunión eran siempre las hospederías y tabernas del pueblo, o los atrios de las iglesias, el domingo por la tarde.

Como documento curioso, y que prueba la minuciosidad de detalles eruditos de la obra de Wagner, copio a continuación la reseña hecha por Augusto Hagen de una fiesta a que asistió el emperador Maximiliano, en la cual figuran algunos de los maestros que entonces eran jóvenes y Wagner nos presenta ya viejos:

«Estaba la iglesia muy bien adornada, y en el coro, donde había de sentarse el emperador, se veía un rico paño de púrpura. En los bancos estaban sentados los maestros: unos viejos con sus largas barbas blancas, otros jóvenes, todos con más dignidad y tiesura que si fueran los siete sabios de Grecia, vestidos de seda verde, azul o negra, con cuellos de encaje plegado. Al lado del púlpito de la iglesia estaba la silla de canto, especie de púlpito pequeño, cubierto de un rico tapiz. Delante, en el coro, una mesa y un atril para marcar las faltas de los cantores contra las reglas.

»Estas faltas, podían ser de tres clases: contra los sagrados textos, poéticas o musicales, y para cada género había un juez que avisaba al marcador, quien trazaba una línea de yeso sobre la pizarra.

»Al entrar el emperador, hubo gran movimiento, y levantándose el más anciano de los maestros, Conrado Nachtigal, después de la palabra *¡empezad!*, cantó de tal modo, que todos creyeron merecía el nombre de rui señor que llevaba.

»Cantó del santo Jerusalem cosas hermosas en rima y frases, mientras que los de abajo contaban los pies de los versos con los dedos, con gran silencio y marcando las faltas con la cabeza.

»Vino después el turno de Fritz Kothner, fundidor de campanas, que escogió la historia de la creación para su poesía; pero se cortó y no pudo seguir, haciéndole bajar de la silla del canto uno de los marcadores.

»El que estaba a mi lado me dijo: *El maestro se ha hecho un lío*; yo le pregunté por qué no le dejaban seguir, y me dijo que había cometido faltas muy graves en la rima. Los nombres de estas faltas son muy raros, como *juicio ciego*, que es falta de claridad, sílaba pegada, palabras cortadas, etc, etc. Los nombres de los tonos también son extravagantes, como negro de tinta, la reparada, la glotona, cupidinis, manera de arce de mano, etcétera, etc.

»En la manera de Nagabluth se oyó en la silla del canto a Leonherd Nunenbeck, respetable anciano vestido de negro, muy admirado de todos, cantando sobre el Apocalipsis y describiendo cómo el Ángel y el Águila, el León y el Toro alaban al Señor y le daban gracias. Al concluir, todos estaban encendidos de entusiasmo, sobre todo Hans Sachs, su discípulo.

»Como cuarto y último cantor, vino un joven bohemio, Miguel Behaim, que había visto muchas y lejanas tierras, y que había estudiado el arte del canto como minero que con mucho trabajo busca el oro puro, sin entrar en ninguna de estas escuelas. Como no era del gremio, se marcharon los marcadores mientras cantaba su poesía de las dos doncellas, y e primero de ellos se acercó a Nunebeck, el anciano, y lo colgó el premio de David, cadena de plata, con el retrato del santo rey, y el segundo puso sobre la cabeza de Behaim una corona de flores de seda que le sentaba muy bien. Estos premios no son regalos, sino distintivos por la ceremonia del día. Concluida ésta, todos felicitaron a los *cantores*, etc, etc».

De esta curiosa e interesante relación sacada del libro de Augusto Hagen, titulado *Norica*, y que evidentemente ha servido a Wagner para trazar su argumento, se deduce que los maestros cantores se proponían como asunto principalmente, temas religiosos, y su ideal era el rey David, representado no solamente en las medallas, sino también en el retablo de la iglesia de Santa Catalina de Nuremberg, en el cual, en forma de tríptico, está pintado en el centro el rey David con el harpa [sic], y a los lados retratos de cuatro cantores del siglo XVI, que fue el periodo de su mayor esplendor.

Contribuyeron estas corporaciones a propagar el gusto de la música entre burgueses y artesanos, y si bien al principio la Iglesia las favoreció y apoyó porque sostenían la idea religiosa y propagaban los textos sagrados, más tarde dieron lugar a discusiones sobre la Biblia, siendo Hans Sachs uno de los precursores de la reforma y el primero que se emancipó del Código de la Tablatura. En la poesía tuvieron también influencia los Maestros cantores durante la Edad Media, porque conservaron un ideal levantado cuando en las cortes de los príncipes y grandes privaban las canciones obscenas.

Bahaim viajó mucho, yendo hasta Dinamarca, e hizo su biografía en una canción. Fue el último y más importante de los cantores de corte.

En 1717 existió la última escuela de maestros en Nuremberg no quedando ya más que la de Ulm que se disolvió en 21 de octubre de 1839, reuniéndose los últimos cuatro maestros supervivientes para hacer donación de sus tesoros tanto tiempo guardados, la bandera, la tabla de la escuela, y las leyes tablatura a la sociedad coral *Lieder Kranz*, como legítima heredera de tan sagradas reliquias con una sola condición: la de que en procesiones y fiestas nadie pudiera llevar la bandera mientras viviera uno de los cuatro donantes. *¡Sic transit gloria mundi!*

El último vestigio de esta tradición es un curioso bastón de boda, semejante al que usan los bastoneros en los bailes de máscaras, y del que era portador una especie de maestro cantor ambulante, que debía improvisar música y versos en honor de los desposados. Existe en el Museo Germánico de Nuremberg, rico en curiosidades no conocidas de muchos de los asiduos visitantes el Louvre, Cluny, Kensington, etc.

Si examinamos imparcialmente la importancia musical de estas corporaciones en la historia del arte músico, hay que conocer que fue nula, porque las ridículas reglas a que se sujetaron, quitaron toda inspiración personal, petrificando, por decirlo así, los cantos y giros que habían recibido de los fundadores de la Edad Media.

Los buenos maestros eran ciertamente más artistas cuando cincelaban o fundían o esculpían, que cuando subían al púlpito cubierto de grana, ante el emperador Maximiliano.

Pensaba en este mismo artículo hablar algo sobre las circunstancias en que Wagner compuso esta obra, sobre su propósito y sobre las alusiones que encierra, concluyendo con una ligera reseña del argumento; pero veo que mis notas, a pesar de haber suprimido mucho que no me pareció ininteresante, han dado más tela de lo que yo esperaba, y habré de dejarlo para más tarde.

No concluiré sin embargo, sin decir que no es posible formar idea completa de una obra de Wagner, y muy especialmente de ésta, fuera de Alemania y traducirla, aunque la ejecución sea todo lo perfecta posible, y aún menos, si como en todas partes sucede, para abreviar escenas larguísimas y que se hacen fastidiosas se corta y se remienda la obra del compositor.

El estilo del gran maestro no se acomoda al gusto ni a las costumbres de nuestro público. A Wagner hay que rechazarlo en absoluto o tomarlo como es; porque dada la unión de la palabra con la música, según él la entiende y la importancia y la supremacía del efecto escénico sobre el puramente musical, los cortes no son posibles sin destruir el conjunto.

En cuanto a la traducción, ¿qué he de decir? La publicada por Ricordi en su edición⁴³⁷, no puede dar idea del poema de los cantores de Nuremberg, que es, a mi gusto, uno de los mejores de Wagner en su parte puramente literaria, porque no solamente está libre de las obscenidades y extravagancias de la *Tetralogía*, sino que abunda en detalles finos y genuinamente alemanes que no se pueden traducir.

Por lo demás, no comprendo como se puede apreciar ninguna de sus obras sino se entiende lo que dicen los cantantes con la misma claridad que el drama hablado, cualidad que exigía siempre a sus artistas predilectos de Bayreuth⁴³⁸.

El 5 de marzo el director de orquesta del Teatro Real elabora un programa de repertorio para la séptima sesión de la Sociedad de Conciertos con el fin de aliviar –dice Félix Borrell– “el trabajo abrumador que el maestro Mancinelli dedica actualmente al ensayo de *Los maestros cantores*”⁴³⁹. El 6 de marzo se celebra la segunda y última representación de *La Africana*, en la que hasta Eva Tetrizzini y Francesco Tamango (los más acertados durante la temporada) son siseados por el paraíso en la función de beneficio de la soprano; dice Padilla:

“Ramón, ¿qué te parecieron anoche *tus* cantantes?”

Debes de estar muy satisfecho... de la *claque*. Sin no es por la traviesa habilidad de nuestro amigo Gil, se lleva el señor *Cañón* su merecido, y no quiero decirte nada de lo que la hubiera pasado a la señora Tetrizzini.

Esa notabilidad de 6.000 pesetas por función, fue chicheada con razón sobradísima, por más que los alabarderos vinieran en su auxilio decididos y compactos, como han ido a las urnas los republicanos en esta villa y corte.

Y como hay mucho *dilettanti* que no sabe dónde tienen la mano derecha, y sobran los *insustanciales*, esos que tienen como título nobiliario ser amigos de.. Tamango, diéronse todos a aplaudir, y los *independientes* fuimos derrotados.

Pero se formuló la protesta.

Y Tamagno oyó chicheos repetidos, y la señora Tetrizzini los compartió con él. Eran los únicos que hasta ahora se habían salvado.

Pero los entusiasmos retribuidos de la *claque*, la ignorancia de los más y la crónica tontería de muchos de los caballeros que van al Teatro Real, no fue bastante para salvar a los artistas de la pública indiferencia al terminarse los actos.

⁴³⁷ Puede consultarse el texto en WAGNER, R. (versione rítmica italiana di Angelo Zanardini): *I maestri cantori di norimberga opera in tre atti*. Milán: Ricordi, 1986 (reimp).

⁴³⁸ Morphy, G.: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg de Wagner*”. *La Correspondencia de España*, 3-III-1893.

⁴³⁹ F. B.: “Notas musicales”. *El Heraldo de Madrid*, 6-III-1893.

La Sra. Tetrizzini ha cometido un grave error al elegir *Africana* para su beneficio, siendo, como es, la última producción de Meyerbeer de las que *no le van*.

Ni a Tamagno tampoco. Es una partitura para la media voz, y el hombre de las 6.000 pesetas en ese registro está perdido.

Anoche quedó confirmado cuanto dejo dicho. Tamagno estuvo a la altura de un tenorino de provincias [...].

Los viejos abonados aseguraban que no se había oído nunca en el Teatro Real de Madrid peor cantada *La Africana*.

Sirva esto de plato de gusto a la señora Tetrizzini, que dicho sea de paso, pierde de día en día facultades, y al Sr. Tamagno, que siendo todo lo que es, no llega, ni con mucho, a lo que él cree y sus amigos particulares quieren que sea.

¡Qué fracaso!

De la señora Boronat, a la cual hicieron una ovación en el primer acto; de Scaramella, Mariani y demás *gallináceos*, no diré una palabra. ¿Para qué?

Ya están juzgados⁴⁴⁰.

El sábado 11 de marzo Mancinelli dirige la tercera representación de *La fuerza del destino* en el beneficio de Roberto Tamagno; en el transcurso de la función un grupo de wagnerianos, entre los que se encuentran Félix Borrell y Telesforo de Aranzadi, lanzan unos pasquines desde el paraíso protestando por la negativa de De Marchi a cantar el papel de Walther en *Los maestros cantores*; en ellos se lee: «¡Queremos que se representen *Los maestros cantores*, aunque sea sin tenor!»; después y refiriéndose a Tamagno, Aranzadi grita: «¡Eso no es cantar! ¡Abajo los tenores!». Así narra el episodio Félix Borrell en 1913:

“En estas y en otras, llegó el final de la temporada de 1893. La contrata de Mancinelli en el Real terminaba entonces, y por pasar el invierno bastante delicado de salud, resolvió dedicar al descanso el año siguiente, concretándose a la *season* primaveral de Covent Garden. Quiso despedirse con todos los pronunciamientos favorables, y desde octubre había decidido celebrar su beneficio con el estreno de *Los maestros cantores de Nuremberg*. Los estudios y los ensayos, como siempre ocurre, se prolongaron más de la cuenta, y a principios de marzo la obra estaba muy verde, el movimiento de escena virgen de ensayos y el tenor casi en ayunas de su difícil papel. Quiero narraros con algún detalle las peripecias de este estreno, no sólo por ser interesantísimos para nuestro objeto, pero también porque reflejan de un modo gráfico la organización de nuestro Teatro Real, aún en aquellos años de esplendor que hoy recuerdan algunos con nostalgia.

Diré, pues, que en uno de los primeros días de marzo, en un ensayo del Príncipe Alfonso, me llamó Mancinelli para participarme que Emilio De Marchi, el tenor que debía cantar el Walther de Stolzing, se negaba resueltamente a hacerlo por carecer de tiempo para acabar de aprender su parte. Entré a los amigos de lo que acababa de referirme Mancinelli, y todos a una acordamos protestar de la imposición de De Marchi. Respecto de la manera de formular la protesta, alguien propuso que repartiéramos en el mismo Teatro Real una hojas anónimas refiriendo el caso. Puntualizamos más y nos comprometimos a tirar desde el paraíso al patio,

⁴⁴⁰ El Abate Pirracas: “Desde el paraíso. El desastre de *La Africana*”. *El Heraldo de Madrid*, 7-III-1893.

durante un entreacto, un millar de papelitos con la protesta impresa. Dicho y a realizarlo. Por ser aquella noche turno de moda y representación solemne (cantaba Tamagno *La forza del destino*), no lo dejamos para el día siguiente. Desde Recoletos corrimos a la imprenta más próxima, y por el camino planeamos todos los detalles de la asonada. Mandaríamos los impresos, en paquetes de a ciento, al café Español, situado frente al teatro. De allí saldrían los conspiradores, cada uno con su paquete debajo de la capa; en el preciso momento de acabarse el primer acto de la ópera, entrarían por las diversas puertas del paraíso, y, asomándose al antepecho, dejarían caer la hojas, aislándolas y desparramándolas todo lo posible. Yo, en aquella ocasión, tiré la piedra y escondí la mano. No di la cara de momento, porque convenía que la protesta no se personalizara, y, además, porque me unían con De Marchi buenas relaciones de amistad. Despedí a los conjurados en el café Español, y quedé esperando los acontecimientos hasta el segundo intermedio, en que entré en el teatro, dándome aire de tranquilidad e indiferencia, y encontrando la sala, el foyer, los pasillos, y particularmente el escenario, en la mayor efervescencia. ¡No era para menos! ¡Figuraos el asombro y el extraño efecto que produciría en el Real la caída en forma de lluvia de infinidad de papeles de colores, en los que se leía en gruesos caracteres y entre grandes signos de admiración: «¡Queremos que se representen *Los maestros cantores*, aunque sea sin tenor!»). La conjura había adquirido las proporciones de un verdadero motín, y los conjurados se portaron heroicamente, hasta el punto de que dos de ellos fueron a parar a la Delegación. Por cierto, que uno de los guardias de Orden público que los conducían, dio la nota aguda de la noche, haciéndose un lamentable lío con el texto de las proclamas y preguntando a los detenidos por el camino: «¿Qué más les dará a ustedes que el maestro de los tenores sea cantor o no lo sea! ¡Ay, qué señoritos estos! ¡Están ustedes locos».

Como era de esperar, el Delegado, al enterarse de la calaverada, les puso acto continuo en libertad, y a la media hora estaban otra vez en el teatro. Uno de ellos, hoy catedrático de la Universidad de Barcelona [Aranzadi], a nadie se le despintaba por tener un defecto físico muy visible, y era popular en el Real por su carácter levantisco y por las muchas trapatuestas de que había sido autor en el paraíso, defendiendo a gritos la música de Wagner y protestando siempre con rudio las obras que no le gustaban. Aquella misma noche, como veremos en seguida, volvió a singularizarse, y lo que es aún peor, volvió a la prevención.

Decía que, a primera vista, me convecí de que ganábamos la partida. Los papelitos habían caído como una bomba; de telones adentro, el revuelo era enorme y las consecuencias del motín empezaban a tocarse. Al empezar el cuarto acto me llamaron de Contaduría, y cinco minutos después entraba en el despacho de la Empresa, donde me encontré al propio empresario, Sr. Mihelena, a su representante Pepe Ferrer, al cajero Sr. Alberich y a Peña y Goñi. Siento atestiguar con muertos; de las cinco personas allí presentes, yo soy el único superviviente. Michelena y Ferrer quisieron hacerme confesar, pero yo me encerré en la negativa, añadiéndoles que la opinión wagneriana era ya formidable y que no necesitaba de mi modesto impulso para desplegar sus energías. Terció Alberich para opinar que la protesta de aquella noche debía considerarse como ministerial de la Empresa, pero que era necesario evitar que se repitiese en lo sucesivo por otros motivos o pretextos. A estas palabras, Peña y Goñi, con aquella lengua que cuando se ponía expedita, mordaz e impulsiva sólo podía compararse con su pluma, se desató en improperios contra la Empresa, afirmando que De Marchi, al negarse a cantar, debió ser inmediatamente expulsado de la compañía. —«¡Que no se repita este caso! (añadía). Lo que no debe ni puede repetirse es que una empresa eche por tierra sus deberes y su decoro, sus intereses propios y los del público, porque así se le antoje al dios-tenor! ¡Aquí usted no es nadie! (proseguía dirigiéndose a Michelena). —Aquí

mandan todos y nadie obedece. Esto es una olla de grillos. Esto es una fábrica de buñuelos italianos...». Para colmar la medida, en el momento en que Peña y Goñi, con los ojos fuera de las órbitas y echando sapos y culebras, llegaba al límite de la furia (más de una y de dos veces le vi en este estado), un dependiente de la casa entró en el despacho para anunciarnos un nuevo escándalo en la sala. «Verán ustedes: –nos dijo– después de cantar Tamagno admirablemente el dúo de la celda y de obtener una ovación delirante, el pícaro [Aranzadi]... (aquí el defecto físico del inquieto wagnerista), el pícaro... tal del paraíso, ha empezado a gritar con voces estentóreas: ¡Eso no es cantar! ¡Abajo los tenores! –Y aunque algunos sinvergüezas como él le han ayudado tímidamente en sus locuras, el buen público le ha hecho callar, y en este momento se lo llevan a la cárcel». –«Por segunda vez en la noche, y puede que no sea la última», exclamé yo para mis adentros.

–Y a eso, ¿qué dice usted? –preguntó Ferrer a Peña y Goñi.

–¿Qué qué digo? –contestó el valiente escritor– pues que tiene razón, que merece una gran cruz y que me lo comería a besos. –Así concluyó la escena. Yo no he presenciado jamás una diatriba semejante.

El desenlace no se hizo esperar. No más tarde de las diez de la mañana del día siguiente [13 de marzo], De Marchi se puso a las órdenes de la dirección para reanudar los suspendidos ensayos de *Los maestros cantores*. Peña y Goñi le decía a Mancinelli. –«Maestro, a no ser por los papelitos de anoche, se va usted sin beneficio!»⁴⁴¹.

El lunes 13 de marzo se reanudan los ensayos de *Los maestros cantores* con De Marchi en el papel de Walther y, en los días previos al estreno, los principales periódicos diarios de Madrid (*La Correspondencia de España*, *El Imparcial*...) publican el argumento de la ópera; *La Época* extracta el argumento incluido en el folleto⁴⁴² escrito por Antonio Peña y Goñi (uno de sus redactores) sobre la comedia wagneriana, folleto editado por la casa Ducazcal⁴⁴³. Siguiendo a Georges Noufflard en *Richard Wagner d'après lui-même* Peña y Goñi entiende así la comedia wagneriana: “La idea esencial de *Los maestros cantores* es la lucha sostenida contra el pedantismo de la docta cofradía por el poeta Hans Sachs, que Wagner considera como el último representante del genio popular, y por el joven Walther, en quien la inspiración se ha despertado como la vida de los campos y de los bosques bajo las caricias del sol de mayo. –Hans Sachs y Walther eran, en suma, la encarnación del propio Wagner, mientras que los maestros cantores representaban a la vez los músicos, cuyas obras convencionales le cerraban el

⁴⁴¹ *El Wagnerismo en Madrid por Félix Borrell*... Madrid: Imprenta Ducazcal, 1912, pp. 22-26.

⁴⁴² PEÑA Y GOÑI, A.: *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1893.

⁴⁴³ José María Ducazcal, padre de Felipe, fallece en Madrid poco antes, concretamente el 3 de enero de 1893. Nacido en Tudela (Navarra) el 19 de noviembre de 1816, llega a Madrid muy joven y se emplea de aprendiz de cajista en una imprenta. De ideas liberales y apreciado por políticos de todas las tendencias, José María Ducazcal es enterrado a las tres y media de la tarde el miércoles 4 de enero de 1893 en la Sacramental de San Lorenzo y San José. “D. José María Ducazcal”. *El Heraldo de Madrid*, 4-I-1893.

camino, y los críticos pedantes que le hacían encarnizada guerra”⁴⁴⁴. El folleto de Peña y Goñi es muy leído entre los asistentes a la primera representación de *Los maestros cantores* (18 de marzo) y, en nuestra opinión, también el estudio publicado por Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid* desde el 14 de marzo; dice así:

I

“Los preludios de *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*, son algo así como expresiones psicológicas del drama respectivo. Por el contrario, en la obertura de *Los maestros cantores*, como en las del *Tannhäuser* y *El buque fantasma*, está sintetizada la acción a que sirven de prólogo. En aquéllos no hay más que indicaciones especulativas (si así puede decirse hablando de música), mientras que en éstas figuran los elementos del drama en forma musical.

Oída la obertura de *Los maestros* se presiente acto continuo el movimiento teatral. Comienza con un motivo de marcha noble, incisivo y conceptuoso; es el tema de los *meistersingers*, que reviste dos aspectos antitéticos: la arrogancia de los menestrales convertidos en artistas, y el amaneramiento resultante de su sumisión a las reglas escolásticas. Sin preparación, óyese enseguida el tema contradictorio: el del aspecto lírico del drama, el del amor de Walther, expuesto en una melodía amplia y serena.

Estos dos motivos, formando la exposición de la obertura, se mezclan luego, se modifican, luchan entre sí; pero conservan siempre su individualidad, aportando al discurso sinfónico sus cualidades esenciales: el tema lírico contribuye con el verbo, con la inspiración; el escolástico con la experiencia.

En la peroración van apareciendo sucesivamente diversas melodías: la *marcha* de los maestros, fragmentos del *ensayo* y del *canto a la primavera* y hasta la frase del coro irónico, en el que el pueblo se burla de la grotesca figura de Beckmesser, frase que lleva a la obertura el significado cómico de la obra, y que no es otra cosa que el tema inicial escrito en valores disminuidos, en estilo fugado y con movimiento rápido y *stacato*.

Este *scherzando* episódico, verdadera murmuración de instrumentos y tiroteo de melodías, hace explosión en la *coda*, donde el motivo de los maestros, aislado primeramente y después en combinación simultánea con los temas de Walther, prepara la apoteosis de sonidos que sirve de final a la obertura.

El acorde tonal de *do mayor* con que termina, pasa de la orquesta al órgano para descender el telón en el primer acto.

Estamos en el interior de la iglesia de Santa Catalina de Nuremberg, en el sitio mismo en que los maestros cantores celebran sus asambleas, y están terminado los oficios divinos de mediodía, con un coral luterano a cuatro voces.

Walther de Stolzing, medio escondido detrás de un pilar, dirige miradas incendiarias a la hermosísima Eva Pogner, hija del platero más rico de la ciudad.

Con un compasillo grandilocuente anuncia el órgano el coronamiento de la ceremonia, y los fieles poco a poco, van desocupando el templo.

Eva, como todos, se dispone a salir acompañada de su nodriza Magdalena, cuando Walther se presenta de improviso ante ellas.

—¡He olvidado mi manto! —exclama la joven.

Penetra la sirvienta en el interior para recogerlo, y durante su momentánea ausencia Walther, sin ganas de perder tiempo, se resuelve a preguntar:

—Señorita, ¿tiene usted novio?

⁴⁴⁴ Peña y Goñi, A. *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1893, pp. 9-10.

–Magdalena, de vuelta ya, percibe la pregunta, y contesta por la interesada:

–Comprometida precisamente, no está; pero como si lo estuviera, porque su padre la ha ofrecido en matrimonio al que merezca mayoría de votos en el concurso de mañana.

Y sin comprender de lo que se trata, el caballero se da por satisfecho, convencido de que sabrá conquistar el premio.

Este diálogo de los tres personajes va como envuelto en una melodía indecisa y vaporosa; eco lejano (como dice muy bien Soubies) de las tranquilas inspiraciones mozartianas.

Se avivan de pronto los ritmos, y se produce en la escena un bullicioso ir y venir de jóvenes aprendices, disponiendo el local para la Junta de la Corporación. Uno de ellos, llamado David, discípulo de Hans Sachs y novio de Magdalena, hace su aparición llenando de chicoleos a la nodriza, que casi le dobla la edad, y vendiendo protección a Walther. Simultáneamente aparecen en la orquesta el tema picaresco que caracteriza a este galopín, metamorfoseado en *scherzo* por obra y gracia de Wagner, según la gráfica expresión de un crítico.

El *hombre scherzo*, puesto por Magdalena al corriente de la pasión y de los proyectos del caballero, le presenta al desnudo los obstáculos que tendrá que vencer para lograr el título de maestro.

–¿Conoce usted las leyes de la *tablatura*? –le pregunta.

Y como Walther confiesa su supina ignorancia en la materia, David pone paño al púlpito, detallando, con abuso de voces técnicas, todos los misterios del *meistergesang*.

Comienza por decir que el *maestro cantor*, músico y poeta a la vez, debe conocer cuantos *modos y tonos* se han inventado. Saca luego a relucir las reglas del canto: ataque de la nota, emisión, pausas, manera de evitar las durezas; y las reglas poéticas: elección del asunto, concordancia de terminaciones, clases de rima, etcétera, etc.

Para retratar este aspecto didáctico de las Asociaciones populares de canto, Wagner, como compositor, ha imaginado una especie de *scherzo* desbordante de fantasía y de malicia, contenido al principio en el movimiento moderado de un gracioso 6/8, que hace explosión, al terminar, en un canto de entonación pomposa y exagerada, fiel trasunto de los ideales rutinarios que representa.

La escena está dispuesta. A la derecha, en semicírculo, los asientos reservados a los *meistersingers*. En el centro, el *Gemerck*, o sea la garita del *marcador*, con cortinajes negros, y con una pizarra colgada en el interior. A la izquierda, el *Singstul*, estrado del cantor. Por último, en el fondo, los bancos de los aprendices.

Ya es hora. Los maestros cantores por pequeños grupos, y departiendo familiarmente, van llegando a Santa Catalina.

Entran en escena Pogner, el padre de Eva, y el escribano y *marcador* Beckmesser, a los que Walther se hace presente y expone sus pretensiones de aspirar al premio.

La *causerie* de los maestros según van penetrando en la iglesia, está magníficamente expresada por recitativos, por parlamentos, por periodos melódicos cortos y hasta por frases de sentido musical interrogativo y afirmativo, que dan perfecta idea de lo que allí pasa.

Mientras tanto, en la orquesta corre y domina el motivo-guía de Pogner, que se repite innumerables veces, y que sufre muchas modificaciones de tonalidad y de instrumentación.

Se abre la sesión. Pogner pide la palabra para enterar a la asamblea de lo que nosotros sabemos por boca de Magdalena; esto es, que cede la mano de su hija y hace donación de su fortuna al vencedor en el concurso poético del día siguiente.

«El premio –añade– confiere el título de maestro; pero como se trata además de un matrimonio, claro está que hay que contar con la novia, y que ésta ha de dar su consentimiento».

La última parte del discurso promueve algunas protestas, siendo la más enérgica de todas la de Beckmesser.

Pero Kothner, el Presidente, corta la discusión con el sacramental llamamiento:

–¿Hay alguien que desee concurrir al certamen de mañana?

–Sí responde Pogner; –os recomiendo a un joven que lo ha solicitado. Ahí le tenéis. Se llama Walther de Stolzing.

El noble caballero se adelanta, sombrero en mano.

Su retrato, mejor que en el actor que lo representa, puede verse en el pentagrama, en la encantadora y elegante melodía que le acompaña, una de las más hermosas siluetas sonoras que Wagner ha escrito.

Kothner pasa a las que, en lenguaje de escuela, podrían llamarse *preguntas* generales de la *tablatura*.

–¿Quién fue vuestro maestro de poesía?

–Un antiguo poeta, leído cien veces junto al hogar en las melancólicas e interminables veladas de invierno.

–¿Vuestros maestros de canto?

–Los pájaros con su gorjeos, anunciando la primavera. De ellos aprendí a cantar.

–¡Extraños preceptores! –exclama Beckmesser.

Walther formula sus vagas respuestas en una especie de **romanza** a la alemana, sencilla, apacible y llena de sentimiento.

El gremio no quedó satisfecho. Necesita y exige un examen previo del cantor, antes de resolver si puede o no presentarse en el acto oficial.

–¡Marcador, al *Gemerck!* –exclama Kothner con voz de mando.

Beckmesser obedece, y entra en funciones. Saluda al neófito, penetra en la garita, corre las cortinas negras y desaparece de la vista de todos.

Falta dar cumplimiento a la última formalidad de rúbrica encomendada al presidente de la Junta. Kothner descuelga un cartelón, y con aparatosa solemnidad, usando unas vocalizaciones pretenciosas que mueven a risa, lee el Código de la Asociación, las nunca bien ponderadas *Leges tabulaturae*.

Walter, en la tribuna del cantor, dura y tiembla.

El aparatoso ceremonial adormece su inspiración y ahoga su fantasía. Cada desobediencia a lo prescrito en esa técnica abusiva que le acaban de leer, constituye una falta imperdonable, y éstas no pueden exceder de siete. Una más, y será preciso renunciar para siempre a amar y a ser amado.

Cada raya de tiza en la pizarra equivale a un desengaño. Y ¿quién maneja esa **tiza ortodoxa**? Sixtus Beckmesser, el ladino cartulario, aspirante también a la mano de Eva; su rival implacable. El noble Stolzing hace bien en temblar.

¡Qué hermoso y qué humano es el cuadro! En el cónclave de estos artesanos austeros, arrugados, de inteligencia limitada y vestidos de túnicas oscuras y negras, Walther, con su ropilla de terciopelo violeta, su reluciente collar, su espada esculpida, y sobre todo, con su noble postura y su simpática juventud, asemeja una radiante aparición entre sombras y negruras. Componiéndola bien, con plástica adecuada –como se hace en Bayreuth– más que escena teatral parece pintura de Holbein o de Alberto Durero.

Desde el fondo de su escondite, Beckmesser grita en tono chillón: «¡Comenzad!».

Y comienza **Walther**, con voz segura y entonada, su improvisación, su **oda** sublime a la **primavera**, cuyo canto es el *leitmotiv* fundamental de la obra entera, como el tema de la *Consagración* es la melodía tipo de *Parsifal*.

Walther canta porque ama. La melodía y el amor se confunden; nacen juntos, crecen, se agradan, se desarrollan. En esta ocasión, en este examen, brotan loca y tumultuosamente. En el cuadro final, modificados por la experiencia de Hans Sachs, concentradas las fuerzas y disciplinados ardores, adquieren la serenidad y la madurez que les falta.

Ahora todo es fuego, vehemencia, frenesí, que se abandonan a las ondulaciones caprichosas de una frase musical inspiradísima y sostenida por un acompañamiento a grande orquesta, donde las infinitas sonoridades de la naturaleza se funden en una soberbia sinfonía.

Durante el canto, nótese señales de impaciencia en el interior del *Gemerck*, y hasta se perciben distintamente los golpes de la tiza tazando rayas en la pizarra. Los maestros, por su parte se dirigen unos a otros miradas de estupefacción.

La cosa no es para menos. ¿Se ha presenciado jamás algo parecido en la escuela? ¿Qué significa esa laberíntica sucesión de sonidos y de palabras? ¿Esto es música? ¿Es, acaso, poesía? Ni un ritmo apropiado, ni un compás en su sitio, ni una melodía susceptible de ser retenida en la memoria. Notas, notas y notas, elegidas y declamadas al azar. ¡Inobservancia de las reglas, ineptitud, incongruencia, locura!

Muy natural es que estalle la cólera en todos los pechos, y la indignación en el del marcador, que presenta a sus colegas el encerado cubierto de líneas y figuras.

Pogner, intimidado ante el parecer unánime de la asamblea duda.

Sólo Hans Sachs piensa de distinto modo; sólo él adivina que ese lenguaje musical, completamente nuevo, desciende del arte en línea directa.

Maestros –les apostrofa– no soy de vuestra opinión. El canto de Stolzing no marcha por el camino trilladísimo que nosotros conocemos; pero sigue otro que es quizás más recto y más firme. Si queréis juzgar atinadamente lo que no se ha concebido bajo el estrecho sistema de vuestras reglas, buscad y estudiad primero las reglas que han servido para la formación de lo que vais a juzgar.

Consejo sabio y profundo el de Sachs. Para medir los productos de la inteligencia, siempre es preciso colocarse en el punto de vista que ella eligió. El porvenir recusa el pasado; declina su competencia porque obedece a otras leyes. El pasado debe abstenerse de juzgar lo posterior, o al menos, si se empeña en someterse a su criterio, es imprescindible que deje de ser el pasado.

La crítica del wagnerismo no puede hacerse sin tener muy presentes las palabras que Sachs dirige a *Los maestros cantores*. Pretender juzgarle sin estudiar de antemano los principios estéticos de que se deriva, es lo mismo que usar deliberadamente del sofisma. Los que no saben o no quieren comprenderlo así, es porque carecen como Beckmesser de sentido crítico.

Walther ha concluido; desciende del estrado y sale. Los maestros gesticulan escandalizados y votan en contra del audaz caballero. Los aprendices, medio amotinados a favor de lo expuesto por Sachs y de la juventud personificada en Walther, escalan tumultuosamente el *Gemerck*, que en aquel momento representa para ellos el potro de la inspiración, y le ridiculizan cantando y bailando a su alrededor.

Después de la batalla Hans Sachs queda solo e inmóvil; su mirada indecisa parece fijarse en el porvenir. Baja la cabeza por fin, y se dirige hacia la puerta de salida, mientras que en el metal de la orquesta un bajo irónico dibuja una reminiscencia velada del tema de *Los maestros cantores*⁴⁴⁵.

II

⁴⁴⁵ F. Bleu: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Comedia Musical de Ricardo Wagner I”. *El Heraldo de Madrid*, 14-III-1893.

Con un penetrante y alegre trino de flautas y violines comienza el preludio del segundo acto. Los agudos de la madera y de la cuerda sobresalen por encima de las melodías constitutivas del fragmento; temas cortos que traducen y comentan el regocijo del pueblo de Nuremberg celebrando la fiesta de San Juan, su santo patrón.

Termina el crepúsculo de la víspera, y la acción va a desarrollarse en una encrucijada con honores de plazoleta. Un lóbrego y tortuoso callejón divide el escenario en dos mitades: a la derecha, en primer término, un tilo secular rodeado de zarzales y con un banco al pie; en segundo término, la casa de Veit Pogner, de apariencia señorial. A la izquierda de la calleja, la casita modesta de Hans Sachs, con su tienda zapatería en la planta baja.

Los aprendices acaban de abandonar el trabajo, y celebran la proximidad de la gran fiesta con canciones, rondas y juegos sobre la misma melodía que en el primer acto ha acompañado siempre la intervención del elemento joven en el curso de la partitura. Esta melodía se anima gradualmente y toma calor hasta el momento que llega Hans Sachs, y se sienta, como preocupado por una idea fija, en la puerta de su tienda.

Lo confiesa. No puede trabajar, el canto de Walther absorbe por completo su pensamiento.

¿Qué vasto asunto de meditación para el honrado *Meistersinger*! Acaba de descubrir nuevos horizontes en el arte de la poesía y del canto; reminiscencias sonoras le asaltan; ritmos improvisados y fórmulas desconocidas perturban sus facultades, y se entrega en cuerpo y alma a la obsesión, atormentadora y deliciosa a un tiempo, de tales revelaciones.

Esfuézase en desecharla, pero inútilmente su martillo de zapatero cae sobre la suela para sacudir la pesadilla.

¡Trabaja, pobre artesano! le aconseja su motivo profesional. ¡Sueña, gran poeta! –replica el tema del canto de Walther.

Y desfilan casi todas las melodías que hacen referencia a los dos personajes, bordando con recuerdos las caprichosas improvisaciones con que Sachs intenta sacudirse de su preocupación. El llamado **motivo profesional** que acabo de citar, es una curiosa adaptación popular de un inciso litúrgico luterano.

Wagner no tiene rival en la manera de analizar musicalmente los sentimientos de sus figuras esenciales. Lo que ellas confiesan, los instrumentos lo confirman; lo que callan, la sinfonía lo revela. El drama se manifiesta completo en sus matices infinitos.

Poco a poco, la oscuridad va haciéndose más densa y apenas si las numerosas torres y los piñones puntiagudos que el horizonte de la calleja descubre, se dibujan ya en el cielo de azul pálido.

Como aparición natural de este hermoso anochecer de un día de junio, Eva Pogner se presenta ante la casa de Sachs después de haber dejado a su padre en la propia, durante las cavilaciones del zapatero en la escena anterior.

La misión diplomática de Eva cerca de Hans Sachs es más difícil de lo que ella misma pensaba antes de entrar en conversación con su vecino, y consiste en averiguar el éxito del examen de Walter, sin comprometerse en nada y sin dejar traslucir el interés amoroso que por él siente.

Para ello emplea astucias y coqueterías de niña mimada, y su amor por el noble hidalgo se disimula hasta cierto punto, enmascarándose con testimonios y protestas de amistad verdadera.

A Sachs no se le engaña fácilmente. Pero él se da por engañado, vengándose de la lindísima hipócrita y complaciéndose en aumentar a sus ojos el intenso fracaso de Walther. Afecta y finge despreciarle; censura, vitupera, denigra su canto de prueba abominable; habla de él como pudiera hacerlo el mismo Beckmesser.

Eva, cogida en el lazo de su propia falta de ingenuidad, concluye por maldecir del zapatero.

–¿Te vas ya? –pregunta Sachs.

–Sí. A otra parte donde se encuentren corazones más generosos que el de usted. ¿qué sentimientos elevados pueden hallarse aquí, donde todo huele a pez?

La partitura toma en este punto un interés extraordinario.

En pocas páginas wagnerianas se encontrará un diálogo tan exquisitamente expuesto, tan poético de forma y tan magistralmente sostenido en su base instrumental. Es música sutil, penetrante, perfumada con los aromas de las lilas que adornan la portada del maestro; son melodías misteriosas, tenues, *nocturnas*, como las llama Fourcaud con mucha propiedad.

Escúchese bien a Sachs. Su aparente buen humor va envuelto en una indefinible melancolía, y hasta en sus discreteos hay unción de paternal ternura hacia la joven que ha visto nacer.

Eva, por su parte, celebra las burlas de Sachs y sin embargo, poco le falta para que sus indagaciones vengán a parar en lágrimas. Cuando ve de cerca la imposibilidad de amar y ser amada, se opera en ella un cambio violento; la niña con cortejo cede su puesto a la amante apasionada.

El armazón técnico del diálogo se compone, en realidad, de **dos temas** solamente: uno de ellos –el denominado de la *pregunta* porque tiene, en efecto, todo el carácter de interrogación y coincide con la curiosidad velada que Eva demuestra por tener noticias de lo ocurrido por la mañana en Santa Catalina– este tema, digo, y otro que aparecerá muy pronto, son, a mi juicio, las dos joyas melódicas de la partitura y dos de las más profundas inspiraciones de Wagner.

Después de la conversación con Eva, Hans Sachs sabe ya a qué atenerse, y se dispone a proteger resueltamente a los novios, bien necesitados, en verdad, de sus buenos oficios. Cierra a medias los postillos de su tienda, y desde el interior de ella, sin ser visto, observa y sigue con mirada atenta los caprichosos juegos del destino. Presiente que los acontecimientos han de sucederse rápidos; no hay que perder un minuto.

Mientras tanto, Eva, enterada por su nodriza de que Beckmesser vendrá más tarde a darle serenata, y combinado por las dos un cambio de trajes que burle al escribano-trovador, se dirige a la escalinata de su casa, cuando el *leitmotiv* de Walther crece gradualmente del *piano* al *fortísimo*, indicando su aproximación.

Eva deja a Magdalena en el zaguán, y de un salto cae enamorada, rendida, en los brazos de Walther; por fin se ven juntos, y, al parecer, solos. Sus melodías típicas, dominadas por el motivo divino de *la pregunta*, y enriquecidas con armonizaciones soberbias, tiemblan, palpitan, se estremecen, maldicen el injusto fallo de los maestros cantores. Siempre esclavos del pensamiento dramático y fieles a su papel, siempre cuidadosos de reemplazar el lugar común y el artificio por la nota precisa y por el detalle exacto, hacen con lógica impecable un verdadero diálogo de amor, de lo que, en otras manos, no sería más que un vulgar *duetto* de ópera.

Cuando se calma el entusiasmo amoroso de los amantes, sobreviene la reflexión.

–No puedo ser tuyo (exclama Walther); bien claro lo dijo tu padre esta mañana: «El novio de mi hija será un maestro cantor». En mi país, en mi Estado libre, soy dueño absoluto, ¿quieres ser mi esposa? ¡Huye conmigo! Es mi última esperanza.

De improviso, suena interiormente una nota, un *sol bemol* largo y lúgubre; es la trompa de vigilante nocturno. Eva y Walther se esconden detrás del zarzal, bajo el tilo.

La vida calla. El mundo se adormece. Nuremberg yace sumido en la oscuridad y en el silencio. El aire, el soplo de la noche vibra suavemente, formando una

melodía vaga, fluctuante, lánguida, un maravilloso nocturno, un murmullo ideal que se cierne sobre la inacción de la naturaleza. Incompatible con la realidad, el más pequeño rumor le espanta; pero al acabar el [sic] alerta, vuelve, rehace su cantilena y, sin descender jamás hasta el suelo, danza como fantasma aéreo por encima de la modorra terrestre.

Esta melodía, de la que he hablado más atrás para compararla en belleza a la de la *pregunta*, y que, según un biógrafo de Wagner, parece la versión sinfónica de los versos shakesperianos del quinto acto de *El mercader de Venecia*, ha sido bautizada por varios críticos con el expresivo título de ***Encantamiento de la noche de verano***.

Fórmula dos diseños *moderatos*, expuestos en siete compases; los tres primeros corresponden al *leitmotiv* propiamente dicho; los cuatro restantes sirven de resolución ascendente del mismo en grupos de *corcheas*, y constituyen una melodía independiente, que aparece algunas veces aisladas en el curso de la obra, significando la *ansiedad amorosa* de Eva.

De una vez para siempre, he de decir que Wagner fue extraño a esta titulación, algo arbitraria de los temas.

Sus comentaristas la han ideado para facilitar las referencias de sus escritos a las partituras correspondientes.

Algunos han recibido diferentes nombres; pero los esenciales figuran con igual título en todas las críticas de los dramas wagnerianos, admitiendo sumisamente las indicaciones de los dos musicólogos que mejor han estudiado la materia: **Glassenapp** y **Wolzogen**.

Esta primera parte de la escena, entre Walther y Eva es el punto de partida de una serie de peripecias de sorprendente variedad, colorido y movimiento.

Eva se decide a sacrificarlo todo en beneficio de la pasión dominadora, entra en su casa para preparar la fuga.

Otra vez el mugido de la trompa, acompañado de la melopea del sereno que canta la hora y recomienda el reposo, y otra vez el tema de Sachs en los bajos de la orquesta, advirtiendo que alguien está dispuesto a impedir el descabellado plan de los amantes.

Vuelve la hija de Pogner, vestida con el traje de Magdalena y, unida estrechamente a Walther, se dispone a partir.

Con actitud tan resuelta como la de los amantes, Hans Sachs abre los postigos, y la luz interior de la tienda ilumina el espacio de encrucijada que tienen necesariamente que atravesar aquéllos. Es preciso volver al banco del zarzal y esperar una ocasión más propicia.

Walter, impaciente ya, intenta avanzar en el momento en que se oyen unos arpegios extravagantes. Es Beckmesser, que esquivando furtivamente la presencia del sereno, se coloca en la embocadura de callejón, de espaldas a la fachada de Sachs, y temple el laúd, dirigiendo la mirada al balcón de Eva.

En cuanto el zapatero oye los acordes, saca su mesa de trabajo a la puerta de la calle, y coloca sobre ella una lámpara de luz intensa.

Siguen los arañazos del escribano en el laúd. Magdalena, vestida de señorita acude al balcón, y él, víctima de un engaño favorecido por la oscuridad, cree hallarse en presencia de la hija del platero. Cuando se dispone a entonar la serenata, Sachs también se rinde a un imperioso deseo de cantar y de acompañarse con vigorosos martillazos sobre la suela, colocada en el tirapié.

La voz enérgica y hombruna del zapatero apaga la destemplada y agria del *marcador*.

El *lied* de Sachs es un canto popular de entonación vigorosa. La letra, enderezada a reprobar el pecado de nuestra madre Eva, contiene maliciosas alusiones a otra Eva, pecadora de intención, que está bajo el tilo.

Beckmesser estalla de cólera.

–¡Maestro! ¡Tan tarde y trabajando!

–Trabajo en sus zapatos. Quiero que mañana los luzca usted en el certamen. De noche, la labor es pesada, y para que no rinda el sueño hay que acompañarla con el canto.

–Amigo Sachs, concédame un favor. Aprecio en mucho su criterio, y le ruego encarecidamente que escuche mi composición del concurso de mañana. Óigalo tranquilo, y dígame después si debo corregirla. Si tanto le urge la labor, trabaje usted mientras yo canto.

Está bien. Usaré el martillo en lugar de la tiza, y *marcaré* las faltas a martillazos.

Empieza **la serenta**.

El madrigal, compuesto por Beckmesser, sale por fin a luz, acompañado de la más ridícula acentuación y siguiendo un ritmo torpe cuajado de calderones.

A la primera incongruencia, el martillo de Sachs golpea despiadadamente; no deja escapar la más pequeña falta sin su correspondiente correctivo. *Marcador* improvisado de una *tabulatrúa* extraoficial, señala en el cuero los delitos poéticos de una Aristarco en ejercicio.

¡Beckmesser padeciendo bajo el poder de Hans Sachs! ¿*Un marcador marcado* por la herramienta de un zapatero! ¡Caso inaudito en los anales del *meistergesang*!

Hay que verle, pataleando inútilmente para imponer silencio, mientras sus brazos, como aspas de molino, se balancean hacia el balcón, y mientras su boca de viejo verde masculla sandeces que quieren darse aire de gentilezas. Hay que representársele, rasguñando con furor las cuerdas de la cítara ante la mansión adorada, y dirigiendo inenarrables lamentaciones a una nodriza seca y entrada en años.

El viento fuerte de lo burlesco sopla y barre de la escena los perfumes y los ensueños. La tempestad se prepara; amenaza la explosión. A David le está reservado el papel de prender fuego a la mecha.

Oye voces, y asoma la nariz por su ventana, colocada fatalmente frente al balcón de Pogner. Ve a Magdalena arriba, de codos en el pasamanos, y a Beckmesser en la calle con el instrumento clásico del trovador. Es lo bastante.

Descender por la fachada, saltar al callejón, agarrar del pescuezo al escribano, y moler su cuerpo a pescozones y a bastonazos, es para el aprendiz negocio de un segundo.

Al mismo tiempo, y paulatinamente, han ido abriéndose todas las ventanas del barrio, y en ellas aparecen gorros de dormir, candiles encendidos y rostros intrigados.

El tumulto se extiende como por contagio. Afluye gente a la plazuela; los vecinos se interpelan, las mujeres charlan a gritos; nadie sabe lo que pasa ni lo que quiere. Crúzanse insultos; cada cual se considera ofendido y atacado; todo el mundo se defiende, todos gesticulan, vociferan y maldicen a los que acaban de turbar su reposado sueño. ¡Algarada indescriptible! ¡Baraúnda infernal!

Jamás sinfonía alguna castigará el pedantismo con pena más ejemplar. Desde el primer momento, el oído reconoce el acompañamiento del laúd de Beckmesser, como base de todo este intrincadísimo tejido de notas y figuras musicales. Es la maldita **serenata** que se burla y se venga de su ridículo autor, con los golpes breves y secos de las *semicorcheas*.

Dice muy ingeniosamente M. Benoit, que Beckmesser resulta apaleado por sus propios *leitmotiven*. En efecto, el tema de la *paliza* es el de la *serenata*, con diverso ritmo y distintos valores.

Por la misma intensidad expresiva del pasaje; por la fidelísima interpretación pintoresca y naturalista de lo que allí pasa; por la originalidad de procedimientos técnicos empleados, la primera impresión que produce es más teatral que musical. El oído no acierta a analizar la sensación recibida, y de todo ello no resulta más efecto que el que debe resultar de un alboroto callejero. Juzgada como escena de comedia musical, la de la paliza a Beckmesser, es de lo más admirable que ha pasado por el teatro.

Otro crítico, italiano y poco sospechoso de wagnerismo, dice hablando de ella en un reciente e interesantísimo folleto: «Desarrollar un coro a diez partes reales –con los personajes se convierten en diecisiete – en la forma rigurosa de la *fuga*, revistiendo a cada grupo de su carácter particular, y dando al conjunto calor, vida e ingenuidad cómica, es ciertamente un problema de álgebra musical, que sólo Wagner ha podido resolver».

Walther y Eva intentan la huida, y van a desaparecer en las sinuosidades del callejón, cuando Hans Sachs, que no les ha perdido de vista, arrastra a la joven hasta el interior de la casa paterna, a empujones mete a Walther en la zapatería, y con un puntapié magistralmente aplicado calma los celos y el desnudo de su aprendiz levantisco.

En su mayor apogeo el tumulto, la trompeta del vigilante equivale a la señal de ¡alto el fuego!

¡La autoridad! ¡Sálvese el que pueda!

A la desbandada, con el terror en el rostro, como alma vendida a Satanás, los alborotadores desaparecen mágicamente del escenario en un abrir y cerrar de ojos.

Libre de prosas mundanas, vuelve el tema del *encantamiento*, y con su imponente grandeza apaga todos los rumores. Un rayo vivísimo de luna disipa las tinieblas.

Sale el sereno, asombrado de hallar solitaria la plazoleta; frótase los ojos, como demostrando que su oficio ha sido siempre y en todas partes el más activo de los narcóticos, y canturrea con voz soñolienta:

–¡Las once han dado! ¡Ojo con las brujas y con los fantasmas! ¡Preservad vuestras almas de los espíritus malignos! ¡Alabado sea Dios!

Cuando desaparece, tocando el cuerno, tras la casa de Pogner, vaga, por última vez en el ambiente un esbozo rudimentario de la *paliza*, que se extingue y muere en un acorde seco.

Cae el telón⁴⁴⁶.

III.

El **primer cuadro del acto tercero** es todo finura y delicadeza.

Está plagado de episodios íntimos que adquieren un principal interés en la ingeniosidad de la frase, en la sutileza del diálogo y en lo afiligranado de la parte musical. Por esta razón es muy difícil dar idea exacta de todos los detalles.

El preludio sinfónico con que comienza es el verdadero tipo de lo que Wagner llamó *entreto dramático*, y cuyo primer ejemplar fue el prólogo del último acto de *Tannhäuser*.

Un *maestoso*, solemne parafrasea y comenta la acción de la comedia en el momento de levantarse el telón.

La disposición melódica traduce instrumentalmente y anticipa el monólogo de Hans Sachs; como recuerdo de hechos pasados, Wagner intercala una

⁴⁴⁶ F. Bleu: “Los Maestros Cantores de Nuremberg. Comedia Musical de Ricardo Wagner II”. *El Heraldo de Madrid*, 15-III-1893.

reminiscencia seductora; la canción del zapatero, cuando Beckmesser se dispone a entonar la serenata. El tema popular conserva su dibujo completo y su estilo, pero toma aquí, por el movimiento y por la acentuación, un carácter diametralmente opuesto del primitivo.

En esta página Wagner, como músico, se eleva a una altura extraordinaria. Ni aún en sus últimas obras ha realizado cosa alguna que la supere en punto a dominio del arte. «Es un curso completo de armonía», dice, hablando de este preludio, el reputado crítico belga **Mauricio Kufferath**.

Las sombras se han desvanecido. Un sol espléndido, un sol de día de San Juan, atraviesa las vidrieras emplomadas de las viviendas nuremberguesas.

La decoración representa el interior de la zapatería. En el fondo, a la izquierda, la puerta de entrada, y a la derecha una escalera flamenca de nogal, que conduce a las habitaciones del primer piso.

El maestro, inclinado sobre un libro *in folio*, medita.

David se presenta un instante para recordar a Sachs la festividad del día y felicitarle. Aunque la presentación lleva a la orquesta el motivo del *scherzo*, los bajos de la cuerda y del metal se asocian todavía a las meditaciones del pensador.

Éste queda solo y vuelve a sus reflexiones. Un *largo* melódico, plácido y sereno, recorre de uno a otro extremo todo el monólogo. La escena de la paliza, evocada con un apagamiento de tonos y de ritmos, que le dan sabor de visión fantástica, el declamado melancólico sobre el tema de la canción, el recuerdo fugitivo del *encantamiento*, apoyado en los estremecimientos del arpa, hacen de este fragmento un trozo de música sublime y maravilloso.

Una modulación, colocada también en el arpa, anuncia la entrada de Walther. Sale de la habitación donde Sachs le hospedó después del tumulto, y confiesa que se duerme bien bajo el lecho del amigo. Ha soñado. Describe el asunto de su sueño, que, según Sachs, puede convertirse en canto de maestro y servir de composición para el certamen. De aquí se enreda un diálogo, una conversación melódica, imposible de concebir y de realizar bajo el régimen italiano de la música dramática.

El buen sentido, el instinto artístico y la honradez por un lado, y por otro la poesía y la inspiración, disertan como buenos amigos.

Hans Sachs, es maestro; Walther von Stolzing es poeta. El uno enseña, refuta, resuelve dudas; el otro crea, objeta, replica, obedece al fin y se acomoda al encuadramiento.

¡Sorprendente modelo de declamación lírica este hermoso diálogo entre Walther y Sachs, donde los dos personajes hallan elocuencia en los *leitmotiv*, y **expresión musical realísima** en la admirable manera de modular!

El noble Stolzing, cediendo a las instancias de Sachs, da forma lírica a lo soñado. Este corrige todas las imperfecciones del canto, sometiéndole a los principios inmutables del arte, y, en todo lo posible, a los cánones mezquinos de la *tabulatura*. En un pliego de papel recoge las rimas cantadas, la célebre melodía del *sueño*, el himno nupcial de Walther.

—Ahora—dice el zapatero— sólo nos resta cambiar de taje para asistir a la fiesta y esperar un fallo menos severo que el de ayer.

Salen los dos, y penetra Beckmesser en la tienda, denunciando por su cojera y por su derrengamiento, que los paños de David no son de algodón en rama. La serenata de la víspera y su inesperado acompañamiento de estacazos, han dejado huellas y cardenales en el cuerpo del *marcador*.

La orquesta reconstituye toda la escena, y ante su recuerdo, Beckmesser sobresaltábase, se estremece, frótase los miembros doloridos y trata inútilmente de seguir su figura ramplona y contrahecho por los golpes.

De improviso, su mirada cae sobre el papel que Sachs dejó olvidado encima de una mesa, y dominado por la emoción, exclama:

–¡La clave del enigma! El zapatero toma parte en el certamen. ¡Soy perdido!

Pero Sachs vuelve de nuevo y jura y perjura que no es ese su intento. Para demostrárselo, no halla inconveniente en regalarle la poesía manuscrita.

–Sobre ella –le dice– podéis componer el canto de concurso. Os la cedo graciosamente, y os prometo guardar el secreto si, como es de esperar, resultáis vencedor.

Sale el escribano, loco de alegría y de esperanza, al mismo tiempo que entra Eva, cojeando también, aunque por muy diverso motivo; uno de los zapatos nuevos le aprieta y le lastima.

–Veamos donde aprieta el zapato –dice Hans Sachs.

Y tomándolo en sus manos, lo examina y lo ensancha, mientras ella permanece sentada junto a la ventana, con el pie descalzo apoyado en un taburete.

En esta disposición del maestro de obra prima y de su parroquiana, Walther aparece en lo alto de la escalera, e indirectamente invitado por Sachs, entona la tercera estrofa de su canto.

Eva, emocionada por los apasionados acentos, se abandona llorando en los brazos de su protector.

–¡Amigo del alma! –le dice entre sollozos– ¿cómo recompensar su nobleza? Resuelta estaba a ser tuya, pero la suerte lo ha dispuesto de otro modo.

–¡Hija mía! Sé una historia muy triste de *Tristán e Isolda* y no quiero para mí la dicha del Rey Marke –exclama el zapatero mientras la orquesta dibuja dos temas importantes de esa obra de Wagner.

Una frase musical corta sirve de resolución a esta escena, cuando Magdalena y David, vestidos de fiesta, vienen por Sachs para acompañarle al certamen.

Esa misma melodía insensiblemente agradándose y tomando cuerpo, hasta constituir un gran quinteto vocal a la italiana, fidelísima representación de la tranquilidad y de la esperanza que domina en los cinco personajes.

El **último cuadro** no necesita un examen minucioso, porque ya es conocido en Madrid.

Los sonidos estridentes de charangas populares acompañan el cambio de decoración.

Nos hallamos en una pradera de las cercanías de la ciudad, a orillas del río Pegnitz, engalanada con banderas gallardetes y toldos multicolores.

Las decoraciones y los gremios burgueses entran en la escena con estrépito. El lugar y el motivo de la congregación; las frases del coro, correspondientes a los distintos artes y oficios; las sonoridades fuertemente acusadas de la *fanfarre*, que son traducciones de la popular expansión; el tema rústico y originalísimo de los pífanos; el vals campestre, tan característico de lugar y de tiempo, y por fin, la marcha solemne de los maestros, dan a esta primera parte del cuadro una nota admirable de **realismo**.

A la entrada de **Hans Sachs**, delante del cual todas las cabezas se descubren y todas las bocas vitorean, la orquesta expresa una veneración religiosa; y acto continuo, como respondiendo a un sentimiento unánime, las voces entonan el **coral de la Reforma**, inmenso grito de libertad de un efecto imponente, sólo comparable al que produce la *Oda a la alegría* de la sinfonía con coros de Beethoven.

Esta cantata es original, letra y música del propio Hans Sachs, y, fue muy popular en Alemania bajo la denominación de *Canto del ruiseñor* (aludiendo a las primitivas predicaciones de Lutero).

Wagner ha conservado la parte literaria y el plan melódico del coral, perfeccionado solamente su disposición armónica.

Después de un recitado primoroso del cantor zapatero, Beckmesser preséntase a concurso, declamando los versos que aquél le regaló y adaptándolos a una melodía

de escuela tan amanerada, tan vulgar y tan incoherente, que sólo carcajadas y burlas produce.

A la poesía *del sueño*, acopla burdamente la famosa serenata, que, por lo visto, constituye todo su patrimonio artístico.

¿La poesía de Walther! ¡La música de Beckmesser! ¡Qué estrambótico apareamiento [sic]! La avalancha de pensamientos luminosos no pude alejarse en la inteligencia estrecha del pobre diablo.

Se declara vencido, y tan aprisa como puede se retira, llenando de improperios a Hans Sachs.

Walter, en cambio con la serenidad que da el propio valer, restablece el verdadero sentido de la composición soñada y esparce sobre la multitud las ondas melodías de su canto magistral.

Con la misma letra que Beckmesser sucumbe, triunfa él, y entusiasmo al pueblo y a los maestros cantores; todos le proclaman merecedor del premio y digno de Eva.

Ella misma coloca sobre sus sienes la corona triunfal de mirto y laurel, mientras Sachs le entrega la más alta recompensa de la Asociación, la medalla del Rey David, y le bendice con la ternura del que ha preparado su gloria.

Estas escenas parecen exposición o programa de los principios estéticos de la teoría de Wagner sobre el drama musical.

El realismo escénico puede estudiarse, como ya he dicho, en el desfile de los gremios; el discurso musical, en el incomparable recitado de barítono; la verdadera función del conjunto moderno, en los diversos diseños corales, informados todos armónicamente; la exigencia de uniformidad de sentimientos –única forma en que puede hoy admitirse el coro en la acepción tradicional– en el **himno ¡Honor a Hans Sachs!**

Hay, además, empleo exquisito del *leitmotiv* en el acompañamiento del recitado, cuando aparece el tema de Pagner, que acompaña la entrada de los maestros en la escena tercera del primer acto; sonoridades nuevas en el coro a San Crispín y en el pasaje de los pífanos; redención absoluta de la melodía en el canto de Walther; y para quitar sucesiones de continuidad en el curso triunfal de la obra de arte, está esa maravillosa sinfonía wagneriana, que expresa cuanto debe expresar y que vierte torrentes de luz sobre las figuras y sobre los episodios.

Todas las voces se funden, por fin, en una apoteosis solemne.

Como en la obertura, enlázanse estrechamente el tema de los maestros y la melodía de Walther, y sobre su última resonancia se eleva la aclamación inmensa del pueblo:

¡Viva Hans Sachs,
el cantor popular de Nuremberg!

Es preciso que el telón descienda, para persuadir al espectador de que tanta y tan universal alegría no es más que una ficción escénica.

Como se ha visto, la obra está escrita en tres actos y cuadro cuadros.

El último acto es de dimensiones vastísimas, por lo que en Madrid, se convertirán en actos sus dos cuadros, lo mismo que se hace con el *Lohengrin*.

Exceptuando únicamente *El crepúsculo de los dioses*, la partitura de *Los maestros* es la más larga de Wagner. En el teatro de Bayreuth, único en que se ejecuta íntegra, la representación dura, reloj en mano, cuatro horas y veinte minutos, correspondiendo dos horas menos diez al acto tercero.

El maestro Mancinelli ha adoptado los mismos cortes con que se representa en los teatros de Alemania, Austria, Inglaterra y Bélgica, y muchos menos de los que se han hecho recientemente en los de Milán y Turín. Estos *cortes* no afectan en modo alguno a la estructura general de la obra, y aún menos tratándose de un público que oye las óperas en un idioma que no es el suyo.

Creo que el público de Madrid está ya bien penetrado de la importancia que tiene lo que va a juzgar el sábado próximo.

Digamos como Hans Sachs:

«Dios nos depare, para ese día, un fallo justo»⁴⁴⁷.

Dice el artículo que publica la edición matinal de *El Liberal* sobre *Los maestros cantores* el mismo día de su estreno en Madrid, escrito firmado por el crítico wagneriano Mariano de Cavia:

“No siempre hemos de estar pensando en el *Chato del Escorial*, en Vázquez Varela, en Pintado y *Carabanchel*, en los cinco asesinatos de Albalate, en el crimen misterioso de Zaragoza, en la mujer de las doce puñaladas, etc, etc.

¡Qué pesadez... y qué pesadilla!

Si el ridículo Beckmesser de la comedia musical de Wagner (cuidado con llamarla ópera, *miei signori*) se diera los atracones que nos estamos dando los lectores de periódicos madrileños, se sentiría de fijo algo más inspirado que en su serenata y en su certamen, y aún podría añadir a los grotescos modos, tonos y aires de su repertorio y *escuela* otros nuevos y no menos *abracadabrantés*; el modo estrangulado, el modo asfixiado, el modo despanzurrado; el tono punzante, el tono cortante, el tono contundente; el aire de borbotón sanguinolento, el aire de estertor virginal, el aire del huchazo con rebote...

Toda una nueva y estupenda edición de las *Leges Tabulaturae* por las cuales se regla la cofradía del Rey David en Nuremberg.

¡Válgame Goya! ¡qué serie de visiones horripilantes! ¡Qué interminable procesión de espectros y sombras ensangrentadas!...

El estreno de *Los Maestros Cantores*, con que nos agasaja el eximio maestro Mancinelli en su *serata d'onore*, viene por fortuna a ofrecernos grato, fresco y consolador oasis en donde logramos huir de ese *simoun* de atrocidades.

¡Gracias a Dios, y a su Vicario en el Teatro de la Ópera, que puede el cronista ocuparse en algo que no sean crímenes... o barrabasadas del Gobierno!

Me guardaré muy bien de llamar *solemnidad artística* a la de esta noche. Esa frase hay que reservarla ya para otras cosas: para la función, por ejemplo, que se dará mañana en la Plaza de Toros.

Sería una profanación aplicar las frases hechas de la *tabulatura* periodística a la aparición de *Los Maestros Cantores de Nuremberg* en el teatro donde aún no hace cuatro noches nos daban *Crispino e la Comare*.

El salto es tremendo, y aunque ésta no es cosa que vaya a ponernos los pelos de punta, yo confieso que no las tengo todas conmigo.

No tiemblo por Wagner. Eso sería como temblar por el **sol** cuando se pasa sin precauciones desde un recinto tenebroso a la **plena luz meridiana**⁴⁴⁸.

Tampoco tiemblo por Mancinelli. Sacerdote convencido y fervoroso de un culto nuevo, impone el respeto a los más refractarios, por la sugestiva fuerza del entusiasmo y la sinceridad.

Por quien tiemblo es por el público. Por quien tiemblo es por las nobles y altas delicadezas intelectuales... ¿Perecerán éstas en la audaz y arriesgada tentativa de

⁴⁴⁷ F. Bleu: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Comedia Musical de Ricardo Wagner III”. *El Herald de Madrid*, 16-III-1893.

⁴⁴⁸ Figura alegórica utilizada habitualmente por los wagneristas; en este sentido recordamos la pandereta pintada para la sesión de Carnaval organizada por Círculo de Bellas Artes de Madrid en el Teatro Real en 1892.

hoy? ¿Se halla aquél suficientemente preparado para responder a la invitación de Wagner?

«Wagner (escribe Peña y Goñi en el excelente opúsculo que ha dedicado a *Los maestros Cantores*) nos invita a entrar en un nuevo santuario; en un templo desconocido, cuya arquitectura exterior se aparta de todo en todo de la de los demás edificios en que nos han servido el *panem nostrum quotidianum* del arte, y dentro del cual vamos a presenciar ceremonias originales y a iniciarnos en los misterios de novísimo culto».

Ahora bien, ¿pueden los catecúmenos entrar en la iglesia?

–Por mí, que entren –contestaría el estudiante del chascarrillo.

Más digo yo, porque si en mi consintiera, la iglesia en donde con tal maestría y tal constancia nos viene *catequizando Mancinelli*, se llenaría de **catecúmenos** hasta los topes cuantas veces se represente la **simbólica** y famosa comedia musical.

Si no fueran a entrar en el templo más que los **iniciados**, ¡valiente beneficio tendría esta noche el maestro, y valiente puñado de gloria para Wagner, y valiente triunfo para la moderna música dramática!

Ese triunfo hay que buscarlo en la **pelea**. No en el sufragio incondicional del adepto, sino en el asombro del **enemigo**, en la admiración del **profano**, en la definitiva **profesión de fe del catecúmeno**...

Y esa pelea es la que asusta a quien verdaderamente conoce un auditorio en donde emparejan con los amantes puros y sinceros del Arte **mucho Beckmesser pedantesco y rutinario**, mucho individuo frívolo y distraído, y muchísima gente atrasada de noticias.

No es esto venir aquí a presumir de adelantado, de perito y de estar en el secreto; porque también hay que echarse a temblar por uno mismo... ¿surgirá el impertinente y prosaico bostezo en el punto mismo donde esperábamos sentir el sagrado escalofrío de la emoción estética?

El pícaro demonio de la duda nos lo amarga y echa a peder todo de antemano, provocando más nuestra inquietud y recelo, cuanto es mayor nuestro deseo de ver la fe triunfante. Ciega la tengo yo en el gran poeta y músico; confianza sin límites merece también el intérprete sin par que ha impuesto a Wagner en Madrid; pero... falta el rabo por desollar ¡y hay tanta gente arrimada al rabo!

No hemos echado aún de nosotros el *hombre viejo*, como dicen los escritores ascéticos. Tenemos una levadura de romanza y guitarrón que fermenta con inesperado poder cuando más creemos haberla extirpado. Y aunque nos prediquen frailes descalzos, todavía no acertamos a distinguir en el teatro el serio y profundo placer estético del pasatiempo agradable que halaga nuestros instinto más que nuestra inteligencia, nuestros sentidos más que nuestro sentimiento, nuestra pereza más que nuestro discurso.

Si esto trasciende a sermón (y aún de fraile descalzo, como queda dicho), ¿qué hemos de hacerle? Es fruta del tiempo; por algo estamos en Cuaresma.

No pidamos al Todopoderoso, como remate de la homilía, más que una cosa: que el triunfo de *Los Maestros Cantores de Nuremberg* sea más que el triunfo de Wagner y de Mancinelli, el del público de Madrid.

En el opúsculo mencionado –cuya lectura recomiendo a todas las personas de buena voluntad– dice Peña y Goñi que «el genio no se entrega con facilidad, y no se coloca al alcance de todos así como así; porque si tal sucediese, dejaría de ser genio».

¡Que no se diga, pues que Wagner *se nos resiste!*

Pensemos que en esta hermosa batalla no es él quien nos vence, sino nosotros los que le vencemos a él... venciéndonos primero a nosotros mismos⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Mariano de Cavia: “Plato del día. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 18-III-1893.

El mismo día del estreno, el 18 de marzo, *El Liberal*⁴⁵⁰ publica el reparto de *Los maestros cantores*:

Delfino Menotti (Hans Sachs, zapatero, bajo).
Alfonso Mariani (Veit Pogner, platero, bajo).
José Tanci (Kuntz Vogelsang, peletero, tenor).
José Fúster (Konrad Nachtigall, hojalatero, bajo).
Antonio Baldelli (Sixtus Beckmesser, escribano, bajo caricato)
Sr. Cioni (Fritz Kothner, panadero, bajo).
Giuseppe Zilliani (Balthasar Zorn, estañador, tenor).
José Vivó (Ulrich Eisslinger, droguero, tenor).
Alessandro Apollo (Agustin Moser, sastre, bajo).
Pablo López (Hermann Ortel, fabricante de jabón, bajo).
Sr. Barba (Hans Schwarz, fabricante de medias, bajo).
Martín Verdaguer (Hans Foltz, tejedor, bajo).
Francesco De Marchi (Walther von Stolzing, tenor)
Enrico Giannini (David, aprendiz de Sachs, tenor),
Eva Tetrzzini Campanini (Eva, hija de Pogner).
Cesira Pagnoni (Magdalena, mezzo).
Giuseppe Rapp (un sereno, bajo)⁴⁵¹.

Los maestros cantores, ópera cómica en tres actos y cuadro cuadros, es una partitura de vastas dimensiones que en las representaciones dirigidas por Hans Richter en el verano de 1889 en Bayreuth duran cuatro horas y veinte minutos. El tercer acto, también largo, dura una hora y cincuenta minutos, por lo que en las representaciones del Teatro Real los dos cuadros del acto tercero se convierten en sendos actos (tercero y cuarto). En las representaciones de Madrid se adoptan los cortes realizados en otros teatros de Alemania, Austria, Inglaterra y Bélgica, siendo menores que los que se llevan a cabo en Milán y Turín. Estos cortes no afectan a la estructura general de la ópera y en este

⁴⁵⁰ “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 18-III-1893.

⁴⁵¹ Peña y Goñi, A. “Reparto de la obra en el Teatro Real de Madrid. 1893”. *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1893, [sin numeración]. “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 18-III-1893.

sentido, dice Peña y Goñi: “Hay que hacer constar ante todo la maestría de los cortes, hechos de un modo admirable, evitando la repetición de periodos enteros, que Wagner presenta de idéntica manera tres y hasta cuatro veces; poniendo la obra en condiciones de no cansar a nuestro público”⁴⁵². Las decoraciones son realizadas por Giorgio Bussato y Amalio Bussato y, refiriéndose a la del acto segundo⁴⁵³, dice Arias de Cossío: “no tiene ninguna novedad que resaltar, teniendo en cuenta que la obra se interpreta algunas veces como la lucha del arte nuevo con el viejo, para otros como una proclama nacionalista y patriótica, diríase que la decoración es totalmente tradicional”⁴⁵⁴.

La función de beneficio de Mancinelli, anunciada para las ocho de la tarde, comienza a las ocho y diez minutos; así describe el aspecto de la sala Peña y Goñi: “Había una tensión espiritual, reinaba un ambiente de recogimiento, un prurito de abstraerse, para entrar en comunicación con el genio artístico del autor de *Los maestros cantores*, que puede asegurarse, sin hipérbole, que el aspecto general del teatro rompía en absoluto con el que presenta casi siempre el Sanedrín de la Moda, convertido anoche en el *Sancta Sanctorum* del Arte, se presentó el maestro Mancinelli en la orquesta, resonó en la sala un aplauso entusiasta seguido de ¡bravos! que no cesaron hasta que aquél hubo saludado varias veces al público, muy escaso en los palcos y butacas, y numerosísimo, imponente, que se apiñaba en los palcos por asientos y en el paraíso”⁴⁵⁵.

El estreno en Madrid de *Los maestros cantores* es el éxito artístico de la temporada ya que, excepto Giannini, que es protestado, Mancinelli, solistas, coros y orquesta son elogiados unánimemente por la crítica y el *paraíso* del teatro. En palabras de Peña y Goñi la empresa del Teatro Real “ha hecho cuanto ha estado de su parte para borrar con un espléndido final de temporada los yerros de cuantía cometidos durante el transcurso de la misma por *fas* o por *nefas*”⁴⁵⁶.

En cuanto al público, todos los actos se escuchan con una atención inhabitual en el Teatro Real. Al final del acto primero son llamados a escena los artistas dos veces solos y otras dos en compañía de Mancinelli que es saludado con ¡bravos! y aplausos; en el

⁴⁵² Antonio Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *La Época*, 19-III-1893.

⁴⁵³ Arias de Cossío, op. cit. (lámina 65) [sin numeración]

⁴⁵⁴ Arias de Cossío, op. cit, p. 188.

⁴⁵⁵ Antonio Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *La Época*, 19-III-1893.

⁴⁵⁶ Antonio Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *La Época*, 19-III-1893.

segundo acto, la serenata de Beckmesser (Baldelli) acompañada con los martilleos de Sachs (Menotti) provoca la hilaridad general y una ovación a los dos intérpretes. Al concluir el acto segundo, Mancinelli se presenta ocho veces a escena, tres acompañado por el maestro de coros, Joaquín Almiñana. En el primer cuadro del tercer acto (acto tercero en el Teatro Real) el público pide y obtiene la repetición del quinteto final y al concluir el segundo cuadro del tercer acto (acto IV en el Real) todos los intérpretes acompañados por Mancinelli saludan seis veces desde el proscenio. Dice el suelto que publica la *Ilustración Musical*: “*Los maestros cantores* puestos en escena la noche del 18 en el Teatro Real de Madrid, fueron acogidos con grandes aplausos, especialmente, el final del acto primero, todo el acto segundo, el *quinteto* del tercero, que se repitió, y la grandiosa escena última. –El maestro Mancinelli fue aclamado y, como beneficiado, recibió varios y ricos regalos”⁴⁵⁷. No obstante, destacamos que el éxito de *Los maestros cantores* se debe en gran medida al sector del público mayoritario en la representación, el del paraíso y localidades altas, aquél que conoce la partitura y es partidario de Wagner y Mancinelli. En este sentido, la recepción de la comedia de Wagner en el público aristocrático es poco favorable y, fuera del paraíso, podemos decir –siguiendo a Joaquín Arimón– que “si bien la obra fue aplaudida, no provocó por regla general el entusiasmo con que algunos creían a pies juntillas que había de ser acogida por el público”⁴⁵⁸. En palabras de José Fernández Bremón: “–¿Qué efecto le han producido a usted *Los maestros cantores*? –¿Puedo hablar sinceramente? Exceptuando algunos trozos, me ha aburrido lo demás; pero no se incomode usted conmigo: aplaudí con entusiasmo. –No me incomode. Para comprenderlos y gozarlos se necesita un pulimento que usted no tiene aún: estudie usted filosofía y contrapunto; lea usted la historia de Alemania y la teoría de Wagner; estudie usted el folleto del amigo Peña y Goñi, y vuelva a ver la ópera. –¿Y la comprenderé? –Todavía no. Abónese a todas las representaciones de esa obra; no escuche usted otra música; medite usted en ella, y entonces empezará a saborearla. Veinte años hace que la estudio, y aún no comprendo toda su grandeza. Soy un aprendiz. –¿Comprende usted la música de Confucio? –No, señor. –Pues estúdiela usted durante veinte años; no escuche otras armonías; tome lecciones de un músico chino, y sabrá usted lo que es bueno. Es la música que encanta a más millones de personas hace millares de años, pero fue preciso educarlas por

⁴⁵⁷ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

⁴⁵⁸ J. Arimón: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 19-III-1893.

tradición, de raza en raza”⁴⁵⁹. Dice Morphy en la segunda parte de su artículo sobre *Los maestros cantores*, publicada en *La Correspondencia de España* el 19 de marzo, pero escrita antes de la representación en Madrid:

“Según los biógrafos del gran maestro alemán, la idea de escribir una ópera cómica sobre los maestros cantores, germinó en su mente en 1848, como contraste al asunto de *Tannhäuser*. Créese que concluyó el poema en París de 1861 a 1862 y que terminó la música en Suiza en 1867; pero si la idea primitiva fue únicamente presentar el mismo cuadro del certamen artístico de la Wartburg bajo un aspecto cómico, es evidente que los sufrimientos, las contrariedades y la injusta y sistemática oposición de los franceses durante el periodo de su residencia en París, hicieron nacer en el cerebro de Wagner la idea de dar a este poema un carácter completamente personal, presentándolo como una sátira musical contra sus enemigos.

Ya hemos visto en el primer artículo lo que eran *Los maestros cantores* y cuales son las fuentes en que debió inspirarse para trazar el asunto. Casi todas las figuras que aparecen en la relación de Ferderico Hagen, se encuentran también en *Los maestros cantores*; pero hay dos nuevas y que caracterizan perfectamente la intención del poeta y del compositor: la de Walter [sic] y la de Beckmesser.

En lugar de Miguel Behaim, el trovador inspirado que aparece en dicha relación, vemos a Walter representando las ideas y la persona de Wagner en frente no sólo de la rutina de *Los maestros cantores*, sino haciendo vivo contraste con la ridícula figura del escribano de Nuremberg, Sixtus Beckmesser, menos grotesca aún que sus ideas artísticas, su música y su poesía. A tal punto se arraigó la tradición de personalidad en el círculo de los íntimos del maestro, que no ha faltado quien ha supuesto que en la caricatura del escribano estaba representado **Fernando Hiller**, compositor, uno de sus más encarnizados enemigos, mientras que Hans era la representación de Franz Liszt, el amigo y protector de Wagner.

Sea de esto lo que quiera, es evidente la intención de presentar a Walter como personificación de las ideas de reforma del gran maestro alemán, en contraposición con las de la vieja escuela, y Walter es sin duda Ricardo Wagner. Este sistema de confundir el poeta su propia personalidad y sus ideas con las de los personajes creados por su fantasía, puesto a la moda por el romanticismo byroniano, no ha dado gran resultado en el teatro, donde la variedad y verdad de los caracteres son elementos esenciales de perfección. Tratándose de una fábula cómica, como quiere ser la de los maestros cantores, el autor tenía que hacer, como ha hecho, una sátira, creyendo hacer una comedia. Todo lo relativo a la tablatura y su leyes, todos los ditirambos a favor del nuevo estilo, son causa de fatiga y cansancio del público, como ajenos al asunto y en la parte cómica, el contraste entre la canción de Beckmesser y la del zapatero, con sus golpes de martillo que se prolongan demasiado, más dan la impresión de lo grotesco que de lo cómico. Sin embargo, el poema de los Meistersinger es el mejor de Wagner, porque hay dos hermosas figuras admirablemente trazadas, humanas, poéticas y con marcado color germánico, Eva y Hans Sachs.

El autor olvida sus libros de filosofía y estética, sus predicaciones pesimistas, inspiradas por Schopenhauer⁽¹⁾, y sus pasiones personales, y penetrando en el fondo del corazón humano, escribe varias escenas entre la doncella y el viejo zapatero, sobre todo una, aquella en que Eva se acerca a la tienda de Sachs para saber si

⁴⁵⁹ José Fernández Bremón: “Crónica General”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 11, 22-III-1893, p. 182.

⁽¹⁾ Es indudable que reformó el asunto en Suiza después de *Tristán*. [Nota Morphy].

Walter ha triunfado en el certamen que ha de darle derecho para aspirar a su mano, que no es posible traducir, tal es la delicadeza de los sentimientos y las ideas, que la música expresa admirablemente. ¡Qué natural, que espontáneo y poético resulta el cuadro! Esta escena, la del sereno y la fiesta de los cantores, son los puntos culminantes de la obra, que serían apreciados mejor por el público si las exageradas dimensiones del poema no llevaran consigo más cantidad de música de la que pide la buena forma y proporción de toda obra artística, por muy grandiosas que sean sus aspiraciones; pero el genio de Wagner, formado en la adversidad y en la desgracia, tendió desde luego a lo excesivo en todo, moral, intelectual y físicamente.

Así le vemos emprender la composición de *Los maestros cantores* después de *Tristán é Iseult* como contraste y sacudida violenta de un espíritu poderoso que, sumido en el pesimismo de Schopenhauer, busca descanso y alivio en una obra pintoresca con cuadros propios de la vieja Alemania; pero el espíritu germánico vuela más fácilmente a las alturas de lo romántico o de lo trágico, que a los alegres jardines de la comedia, y por eso resulta lánguido, y largo un poema cuya base principal está inspirada por la vanidad o amor propio del autor.

No hablaré del asunto que los lectores de *La Correspondencia* encontrarán en todos los periódicos, y en detalle y artísticamente analizado en un folleto, por el crítico musical de *La Epoca*. Como dato curioso y poco conocido, copiaré aquí una carta de Wagner a Rudolf Freym, que ha sido el mejor intérprete alemán de Beckmesser, por la cual se verá como el autor entendía que debía representarse en la escena el personaje. Dice así:

«Estimado señor: Está Vd. en lo justo respecto a Beckmesser; no hay que exagerar la caricatura, que debe resultar naturalmente por sí misma. No debe ser muy viejo: hay personas que lo parecen a los 40 años, y hay que guardar en todo el papel gran seriedad, porque Beckmesser no se ríe más que cuando está de broma, como hombre corto de alcances y rabioso.

»Puede usted tomar como modelo cualquier crítico intransigente. Pasión sin límites, pero impotente; voz que se rompe y desentona cuando se enfurece, de manera que las notas agudas son acentos cómicos y violentos, pero hablados y no cantados. Le ruego preste gran atención a todo lo escrito en la partitura, y sobre todo gran unión con la orquesta en la ejecución.

»Su afectísimo, *R. Wagner*».

En cuanto al personaje de Walter representación del compositor, hay que notar una contradicción singular, precedente de la doble naturaleza de Wagner, polemista sujeto a un criterio dado por él mismo, y artista que busca la belleza libremente. Predica Walter la nueva escuela, la melodía infinita, libre de los periodos simétricos y del diseño rítmico agradable al oído; pero Wagner pone en sus labios en el concurso ante los maestros cantores en el primer acto y en el último cuando triunfa una preciosa melodía que no tiene nada de infinita, sino que es perfectamente clara y en el género de las melodías de Schubert, Schumann y otros alemanes; porque no necesito decir que la melodía no es patrimonio de la escuela italiana.

De modo que Walter-Wagner, atacando a sus enemigos, les toma sus armas para vencerlos, contradicción que el público aplaude gustoso, a pesar de que no todas las variantes del tema tienen el mismo valor ni prueban, como parece haber intentado el autor, que la forma del dibujo melódico no tiene gran importancia o que todos son buenos. Esta contradicción prueba que los lazos puestos a la inspiración artística, aunque sean voluntarios y resultado de programa o sistema propio, desaparecen cuando hay inspiración natural espontánea.

La figura de Eva es sin duda una de las más bellas de la ópera, tanto en el texto como en la música, y en cuanto a la de Hans Sachs, no me queda hoy espacio para

hablar de su personalidad histórica y artística que merece capítulo aparte en el próximo artículo”⁴⁶⁰.

Dice Peña y Goñi el 19 de marzo en *La Época*:

“Haría falta un volumen para contar detalladamente la odisea de *Los maestros cantores* en el Regio coliseo, antes del estreno de la comedia musical de Wagner, las ansias, las vacilaciones, las esperanzas y las dudas, los avances y retrocesos que han precedido a la aparición de la obra maravillosa que anoche conoció finalmente el público de Madrid.

No hablemos de eso por ahora; echemos una esponja sobre lo pasado, deseando que sirva de enseñanza para lo por venir, y ocupémonos solamente de *Los maestros cantores*, cuyo estreno señala fecha inolvidable en los anales del Teatro Real.

¿Una crítica musical de la obra?

Ni por pienso; he hablado bastante de ella en un folleto reciente, al cual, por cierto, han dedicado algunos periódicos frases en extremo lisonjeras, por las cuales les mando desde estas columnas el testimonio sincero de mi gratitud.

Todo cuanto puede decirse de *Los maestros cantores de Nuremberg* se ha dicho ya, y aún cuando abrigara yo la necia pretensión de añadir algo nuevo, no podría tener cabida en el espacio de un periódico político, ni sería el más adecuado lugar para cosa tan difícil.

Lo que hay que hacer notar sobre todo es que la obra de Wagner es la revelación de un novísimo arte, arte que rompe con todos los moldes establecidos, que se presenta con un carácter absolutamente reñido con las tradiciones de la ópera, ostenta naturaleza especial, contiene fórmulas debidas única y exclusivamente al genio del autor.

Hay en ella una sátira digna de Heine, una grandeza imponente, que perturba en ocasiones como perturba la parte simbólica del *Fausto* de Goethe, una armonía de estilo verdaderamente asombrosa, una inspiración que no decae ni un solo instante, una ciencia que desafía a todos los pedagogos, desde Cherubini y el abate Vogel, hasta Fétis y don Hilarión Eslava; y, por último, una originalidad tan de buen gusto, tan delicada, tan poética y tan profunda, que, por mi parte, me hace pensar en las misteriosas y complicadas labores que tendrá que llevar a cabo la naturaleza para crear cerebros como el de Ricardo Wagner.

Esta es mi opinión; que cada cual tenga la suya. Es más, creo que analizar técnicamente las obras de Wagner, y más que ninguna quizá *Los maestros cantores*, hacer de ellas una autopsia científica, es el colmo del pedantismo.

Wagner solía decir: –Yo escribo para las criadas; no les pido más que una cosa: que tengan sensibilidad.

Es, pues, inútil hablar de ciencia; hay que sentir y dejarse arrastrar por la inspiración wagneriana. No se llega en un día, pero cuando se llega, queda uno esclavizado para siempre.

Tratándose de *Los maestros cantores* lo único que quiero hacer notar es el carácter especial de los tres actos y del último cuadro de la comedia lírica de Wagner. Y esto muy de prisa, porque otra cosa sería rebasar los límites que me impone el espacio, y hay que sujetarse a él.

El primer acto es la exposición de los personajes. Eva y Walther aparecen ya unidos por la cadena de amor que ha de llevarlos paulatinamente al triunfo de sus ideales. Todas las indecisiones, todas las angustias de la pasión naciente se hallan indicados en el poema y en la música con pinceladas de maestro, con delicadísimos

⁴⁶⁰ Morphy, G.: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg* de Wagner. II”. *La Correspondencia de España*, 19-III-1893.

toques que presentan a las dos figuras tal cual serán siempre en el transcurso de la comedia.

Es el procedimiento de Zola en la novela: indicado el temperamento, el medio ambiente hace lo demás. Lógica inflexible que sigue Wagner, sin desviarse ni un solo momento de su sistema. ¿Es bueno? ¿Es malo? Cuestión de gustos; pero hay que tomarlo tal cual es, o desecharlo sin reservas.

La charla de David con Walther es un episodio cómico lleno de luz, prelude, por decirlo así, del admirable final del acto. En esta hermosísima escena aparece indudablemente Wagner como protagonista de la discusión, formando su sustancia un episodio autobiográfico.

La corporación de los maestros cantores representa la fórmula rígida y seca de la pedagogía, la rutina, los prejuicios, el calderón eterno del sistema, Berton contra Mozart, Fétis corrigiendo a Beethoven, Hiller, Hanslich [sic] y tantos otros negando al autor de *Parsifal*.

El humorismo de Wagner se presenta aquí de un modo intencionado, mordaz, en la pesadez voluntaria con que acentúa el ritmo, en la repetición de ciertas frases, en la rigidez de una armonía escrita *según las leyes de la tablatura*, armonía de sabor clásico impecable y que se desliza como homérica carcajada durante el pedantesco discurso del presidente Kothner.

Los cantos de Walther son la protesta de la libertad contra la tiranía, las permisivas del duelo a muerte del cual ha de salir triunfante la primera.

El carácter de este acto es, pues, el que menos puede comprender en general el público por una sola audición, porque contiene una parte puramente científica, cuya ironía tiene que ser letra muerta para los que no puedan desentrañar la partitura técnicamente.

Si se me objeta que para ese viaje se necesitan muchas alforjas, contestaré que también se necesitan muchas, muchísimas, para comprender el *Quijote*. ¡Y se escribió hace cerca de tres siglos!

El segundo acto se desarrolla en un ambiente tan acentuado de poesías, que el espectador más prevenido en contra de Wagner, tiene que sentirse arrastrado por el genio del poeta y del compositor. Es el acto de los incidentes de la comedia, acto profundamente humano, en el cual, desde el prodigioso monólogo de Sachs y la charla verdaderamente ideal del zapatero y Eva, hasta la última escena, que comienza con la serenata de Beckmesser y terminada con la inmortal disputa de los vecinos, la inspiración de Wagner, su ciencia consumada y su maravilloso genio, se dan la mano para crear una de esas páginas que aturden a la crítica y quedan como monumentos de gloria en la historia del arte musical.

El tercer acto es un oasis después de tantas emociones; se desarrolla en la atmósfera tibia del hogar, en la dulce expansión de tres seres que se comprenden y se aman: Sachs, Eva, Walther.

La música corre tranquila y dulce, con aspecto burgués, en aquel interior apacible donde el zapatero reúne a los dos amantes, y se pone en íntimo contacto con el poeta, a quien quiere y admira. El episodio de Beckmesser arroja una nota cómica de subidísimo color sobre el delicioso cuadro, y el quinteto final corona estupendamente aquellas admirables escenas, como tierna y apasionada peroración.

El día de San Juan en Nuremberg, un concurso de cantores, la animación brillando en los semblantes, el sol resplandeciendo en el cielo, luz intensa en la escena, luz intensa en la música, comitivas, desfile, bullicio, algazara, todas las manifestaciones del júbilo popular: he ahí el último acto de *Los maestros cantores*.

Un acto de feria, en suma, donde la vulgaridad puede hacer presa tan fácilmente en el artista, y donde Wagner se muestra tan original y colorista, tan lozano y fresco como un genio en plena exuberancia de sangre y de juventud.

Resumen: el primer acto es la exposición elocuente del pedantismo de escuela contra la libre expansión del genio; el acto segundo es la noche serena, la poesía de la naturaleza y del amor; el tercer acto es un cuadro de interior adorable, el episodio íntimo de la obra, y el cuadro final constituye la brillantísima *fermata* de la creación de Wagner, que ilumina la comedia entera con torrentes de luz meridional.

Después de lo dicho, nada tengo que añadir en el momento presente. Y si he hecho ese pequeñísimo esbozo de la obra, es para justificar el efecto que anoche produjo en el Teatro Real el estreno de *Los maestros cantores*.

¿El aspecto del teatro? Puede suponerse, como cantidad de público, pero no tan fácilmente como calidad, tratándose sobre todo de las alturas. Centenares de aficionados que huyen del Teatro Real durante la temporada, apiñábanse en el paraíso e islas adyacentes, ansiosos de oír la voz de Wagner, deseosos de arte más que de frívola distracción, y llenos de fervor, para escuchar con los oídos y con el alma.

Había una tensión espiritual, reinaba un ambiente de recogimiento, un prurito de abstraerse, para entrar en comunicación con el genio artístico del autor de *Los maestros cantores*, que puede asegurarse, sin hipérbole, que el aspecto general del teatro rompía en absoluto con el que presenta casi siempre el Sanedrín de la Moda, convertido anoche en el *Sancta Sanctorum* del Arte, se presentó el maestro Mancinelli en la orquesta, resonó en la sala un aplauso entusiasta seguido de ¡bravos! que no cesaron hasta que aquél hubo saludado varias veces al público, muy escaso en los palcos y butacas, y numerosísimo, imponente, que se apiñaba en los palcos por asientos y en el paraíso.

Cuando a las ocho y diez minutos, se presentó el maestro Mancinelli en la orquesta, resonó en la sala un aplauso entusiasta seguido de ¡bravos! que no cesaron hasta que aquél hubo saludado varias veces al público, muy escaso en los palcos y butacas, y numerosísimo, imponente, que se apiñaba en los palcos por asientos y en el paraíso.

Dio comienzo la grandiosa sinfonía, llamado prelude por Wagner, y, cuatro compases antes de su terminación, alzóse el telón lentamente. Como la portada instrumental de la obra se une a la primera escena sin solución alguna de continuidad, reinó un profundo silencio en el teatro. Los espectadores comprendieron sin duda inmediatamente que el aplauso allí no tenía razón de ser, y dióse, por lo tanto el caso, digno de señalarse como intuición y respeto artísticos, de pasar en silencio una sinfonía que en los conciertos se ha hecho repetir con entusiasmo unánime. El concierto es una cosa, y el teatro otra. El público lo comprendió así, y comenzó la comedia musical bajo tan excelentes auspicios.

Todos los actos se escucharon con atención extraordinaria, en medio de una quietud, de un recogimiento, de un interés, realmente inusitados en el Teatro Real.

El final del acto primero provocó entusiasmo grandísimo, y a su terminación fueron llamados a escena los artistas dos veces solos, y otras dos en compañía del maestro Mancinelli, que fue acogido con una tempestad de ¡bravos! y palmadas.

En el segundo acto la serenata de Beckmesser cantada deliciosamente por Baldelli, y acompañada por Menotti con los martillazos, provocó la hilaridad general y una ovación a los dos intérpretes. Cuando sonó en la orquesta el acorde seco que pone término a aquella escena admirable a la que sirve de peroración la disputa, hubo en el teatro una especie de sacudimiento eléctrico, seguido de una explosión de entusiasmo delirante como se recuerdan pocas en el Teatro Real.

El público necesitó para saciarse que los artistas todos y Mancinelli se presentaran ocho veces en la escena. El maestro obligó a acompañarle tres veces al Sr. Almiñana, el impagable maestro de coros, que ha aleccionado a éstos de un

modo superior a toda ponderación, y que anoche fue aclamado en unión de Mancinelli.

El espectáculo que ofreció el Regio coliseo durante aquella interminable ovación, no puede describirse; fue la palma de la victoria atribuida por una muchedumbre ebria de admiración a la comedia musical de Wagner, a sus excelentes intérpretes y al eminente artista que ha dado a conocer en Madrid *Los maestros cantores*.

Con decir que el público pidió y obtuvo la repetición del quinteto final del acto tercero, después de haberse reído grandemente en la maravillosa escena muda de Beckmesser, queda demostrado el efecto que produjo y el éxito que obtuvo dicho acto.

No fue menor el que cupo en suerte al cuadro final, a cuya terminación fueron llamados al proscenio seis veces los intérpretes de la obra y el maestro Mancinelli, siendo materialmente vitoreados con el mayor entusiasmo por toda la concurrencia.

Tal fue anoche la señaladísima victoria obtenida en Madrid por la creación más fresca, más sentida y más genial, en mi concepto, de todas cuantas ha escrito Wagner, y tal la importancia del acto realizado para bien del Arte y de la cultura musical por el maestro Mancinelli.

No es posible hallar, fuera quizá de Alemania, un público como el que acudió anoche al estreno de *Los maestros cantores de Nuremberg*. Hay que hacerlo constar para honra suya; el respeto con que oyó a Wagner, y el entusiasta veredicto que dictó en pro de su comedia musical, lo colocaron anoche a la altura de los primeros públicos de Europa, por cultura, por inteligencia y por ilustración.

Al hablar de la ejecución hay que comenzar por Hans Sachs, figura colosal, que empequeñece a veces a cuantas le rodean. El Sr. Menotti ha hecho de esta difícilísima parte una estupenda creación, una creación de gran artista, que ha venido a ser digno remate de una temporada, durante la cual el Sr. Menotti se ha impuesto al público poco a poco, haciendo ver los caracteres de su envidiable talento.

Sachs domina en la obra de Wagner, y Menotti dominó anoche en la escena, con una interpretación artística impecable, poniendo de relieve magistralmente la naturaleza tan simpática del zapatero, con sus ternuras de anciano, nutrido con la sangre del pueblo, con sus melancolías profundas y su cariño a Eva, a Walther y a David el aprendiz.

¡Cómo se conoce la pasión con que ha trabajado su papel el Sr. Menotti! Sólo así, enamorado de ese papel, como lo está el gran artista, puede penetrarse en su fondo, hacerse dueño de los más pequeños detalles, y presentar la figura como la dan hecha la poesía y la música, imponente y atractiva de grandeza y de sencillez. El triunfo que alcanzó el Sr. Menotti es de los que no olvidarán ni él ni el público madrileño. Y no hay más que decir.

Eva tuvo en la Sra. Tetrzzini una intérprete admirable. El papel le va como anillo al dedo. Eva di Stolzing contará, como Desdémona, en la carrera de la artista, y quedará, como dechado de poesía delicada y de sentida expresión, unido al recuerdo de una de las cantantes más concienzudas, más perfectas y más queridas que han pisado las tablas del Teatro Real.

El Sr. De Marchi cantó con acierto la parte de Walther, a cuyo servicio puso el artista todo su esmero y toda su buena voluntad, logrando vencer las dificultades vocales de un papel escrito generalmente en las notas centrales de la voz, y peligroso más de lo que a primera vista parece.

El Sr. Baldelli, encargado de la difícilísima parte de Beckmesser, afrontó valientemente los escollos de que está erizada, y alcanzó un verdadero triunfo, siendo objeto de señaladas y particulares demostraciones de entusiasmo y de afecto.

El papel de David parece hecho para el Sr. Giannini, y dio ocasión a que el público se fijase en el cantante y en el artista, y apreciara aquella interpretación llena de detalles de buen gusto y de exquisita naturalidad.

Muy bien la Srta. Pagnoni en la parte de Magdalena, que interpretó con gran seguridad y verdadera conciencia, y lo mismo hay que decir de los Sres. Mariani y Cioni, superior el primero en la parte de Pogner, que detalló con adorable *bomhomie*, y excelente el segundo en el papel de Kothner.

Los Sres Tanci, Zilliani, Verdaguer, Barba, Aramburu, Vivó, Apolo y Furster [sic] cumplieron en las partes de los demás maestros cantores.

Los coros, lo mismo el de aprendices que el general, admirables de todo punto. La disputa final del acto segundo fue ejecutada con una animación digna de esa estupenda página. Un ¡bravo! a todas y a todos, y la enhorabuena más cordial al maestro Almiñana.

No hay palabras que elogiar a la orquesta: mostráronse los profesores dignos de Wagner, y es decirlo todo. Merece citarse, sin embargo, el primer trompa Sr. Sotillo, que ejecutó con maestría realmente maravillosa una parte que ha hecho retroceder a muchos, y hasta romper la escritura a profesores de gran reputación, que han preferido dejar el teatro por no afrontar las dificultades inverosímiles que contienen la parte de primera trompa. ¡Bravo, bravísimo, Sr. Sotillo! Por lo demás, la orquesta del Teatro Real puede presentarse con Mancinelli a un concurso de ejecución de *Los maestros cantores*. Lo digo como lo siento, y creo estar en lo cierto al afirmarlo resueltamente.

Las decoraciones, pintadas por los Sres. Busato y Amalio, son magníficas y honran a los reputados pintores escénicos. Los trajes de los artistas, sobre todo los de la Sra. Tétrazzini, elegantísimos y de gran propiedad, llamaron la atención. Los efectos de luz acreditan a la Compañía electricista que sirve al Teatro Real. La empresa, en suma, ha hecho cuanto ha estado de su parte para borrar con un espléndido final de temporada los yerros de cuantía cometidos durante el transcurso de la misma por *fas* o por *nefas*.

Me alegraré que para el conde de Michelena se realice el refrán italiano: *finici bene e ti bateranno le mani*.

¿Qué he decir del beneficiado? La gigantesca labor llevada a efecto por Mancinelli, para concertar, poner en escena y dirigir *Los maestros cantores*, tuvo anoche digna recompensa. En veinte días lo ha hecho todo, con los nervios en punta, nervioso él y poniendo nerviosos a cuantos le rodeaban, en un paroxismo de sensibilidad comunicativo que ha hecho que todo el mundo, artistas, orquesta y coros haya vivido durante esos veinte días sobre un volcán.

¡Cuántos gritos, cuántos sudores, cuántas agitaciones y cuántos desquiciamientos para obtener el resultado de anoche!

Eso lo saben solamente los que, como yo, han asistido día por día a la gestación de la comedia de Wagner, para ponerla en escena antes de la terminación de la temporada y han podido admirar a Mancinelli en su trabajo colosal.

Hay que hacer constar ante todo la maestría de los cortes, hechos de un modo admirable, evitando la repetición de periodos enteros, que Wagner presenta de idéntica manera tres y hasta cuatro veces; poniendo la obra en condiciones de no cansar a nuestro público.

Y esto sin atentar ni una vez siquiera a la sustancia de la poesía y de la música, con un tacto de gran artista y con menos despreocupación que el mismo Hans Richter, uno de los primeros directores wagneristas de Alemania, cuyos cortes son más numerosos que los que ha hecho sufrir Mancinelli a *Los maestros cantores*, y afectan en ocasiones a la acción lógica de la acción.

Dicho esto, no hay sino felicitar al maestro Mancinelli por el inolvidable triunfo que alcanzó anoche, por las entusiastas aclamaciones de que fue objeto por parte de

un público que le mostró de un modo hartamente expresivo y elocuente su cariño, su reconocimiento y su admiración. El autor de *Cleopatra* fue anoche el Walther de la última escena de *Los maestros cantores*.

¡Un Beckmesser, por amor de dios! Eso es lo que deseo al ilustre maestro, para que nada falte a la victoria que obtuvo anoche y que el público madrileño no olvidará jamás.

De los innumerables regalos que hicieron a Mancinelli la empresa, artistas, amigos y admiradores, no hablo. Todos los regalos pasarán; el gran regalo, el que presentó el público en masa al maestro, aclamándolo como intérprete maravilloso de *Los maestros cantores de Nuremberg*, ese no pasará nunca: quedará en el corazón de Mancinelli, y quedará para siempre, como página gloriosa del maestro, en los anales del Teatro Real⁴⁶¹.

Dice **Joaquín Arimón Cruz**⁴⁶² en *El Liberal* el 19 de marzo:

“De verdadero acontecimiento artístico ha sido calificado, con razón sobrada, el estreno de esta admirable obra, verificado anoche a beneficio de Mancinelli.

La vasta sala estaba completamente llena, y era grande la ansiedad que reinaba por oír los primeros compases de la obertura.

A las ocho en punto empuñó la batuta el beneficiado y dio comienzo el espectáculo.

No hay *diletante* de buena ley que no conozca la obertura de *Los maestros*, página admirable en que se halla sintetizada toda la comedia de Wagner, por haberla oído ejecutar en más de una ocasión a la Sociedad de Conciertos de Madrid.

En medio de los prodigios caprichos instrumentales que campean en tan originalísima concepción, destácanse los temas correspondientes a los dos elementos que **simbolizan la lucha** entablada entre la **rutina** y el **progreso**, surgiendo a cada paso de entre aquel mundo de deliciosos sonidos la idea que caracteriza la tradición de los maestros cantores, contrapuesta a la del nuevo arte, representada por el canto ternísimo y apasionado de Walther.

Es preciso conocer íntegra la obra de Wagner y haber oído ya los temas indicados, para que pueda estimarse en su justo valor, aparte de sus condiciones científicas, la superioridad melódica de la obertura de *Los maestros cantores*.

No fue aplaudida, sin duda, porque se enlaza sin interrupción el coral que se inicia al levantarse el telón.

El **primer acto** contiene fragmentos notabilísimos que sirven de prefacio a la acción musical que va a desarrollarse ante el espectador. Pero como predomina en las voces el diálogo en forma receptiva, corriendo a cargo de la orquesta los diseños melódicos, a excepción del inspirado canto de Walther, resultó un tanto pesado el cuadro para un público que, como el nuestro, no está muy avezado a este género de exposiciones tan lógica y tan minuciosamente detalladas.

El auditorio escuchó con religioso silencio el acto, a cuya conclusión colmó de aplausos a los cantantes y con especialidad al maestro Mancinelli, el cual tuvo que presentarse infinidad de veces en escena a recibir los plácemes fervientes de su innumerables admiradores.

⁴⁶¹ Antonio Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *La Época*, 19-III-1893.

⁴⁶² Joaquín Arimón escribe como crítico teatral en *El Liberal* desde 1885, formando parte de la redacción del periódico. Arimón es miembro, o al menos visitante, del conocido “palco de los sabios” del Teatro Real presidido por Arrieta y Barbieri. Véase Casares Rodicio, E.: “Arimón Cruz, Joaquín”. *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, t. 1. Madrid: SGAE, 1999, p. 678.

En el **acto segundo** es de notar el hermoso monólogo de Hans Sachs, cuando obsesionado por el recuerdo del canto de Walther trata de evocarlo en su imaginación como si presintiera la eficacia del nuevo arte, simbolizado por el misterioso personaje que acaba de llegar a Nuremberg.

La orquesta reproduce el *himno a la primavera* como si fuera reflejo fidelísimo de cuanto se agita en aquel instante en el alma del bondadoso anciano.

La pieza es sorprendente y está destinada a medida que se vaya oyendo, a ser pregonada como una verdadera maravilla de arte y de inspiración.

También merecen ser señalados por la belleza del concepto musical y por la riqueza de la instrumentación del dúo –de algún modo hemos de llamarle– entre Hans Sachs y Eva y el que le sigue entre ésta y el enamorado Walther. El primero constituye una deliciosa conversación familiar, y el segundo una escena de amor delicadísima, llena toda ella de brillantísimas ideas, en la que estalla la vehemente pasión que a los dos amantes subyuga ya con imperiosa y avasalladora fuerza.

Y aquí comienza el movimiento de la acción con la llegada del sereno y luego con la serenata de Beckmesser, que agradó de un modo extraordinario, no sólo por su belleza intrínseca, sino también por el donaire con que la cantó Baldelli.

El público, que había permanecido frío hasta aquel instante, desarrugó al fin el ceño y aplaudió la serenata.

El coro de vecinos que sigue a esta escena, es una obra magistral, que pinta de un modo perfecto, con gran lujo de sonoridades y con gracia inimitable la situación de los personajes que intervienen en la comedia. Aléjanse todos, sale nuevamente el sereno, recuerda la orquesta el canto amoroso de Eva y de Walther, y concluye el acto con un acorde brusco, de un efecto seguro y decisivo.

Reprodúcense los aplausos y vuelven a ser llamados a escena los cantantes, el maestro Mancinelli y el maestro de coros, Sr. Almiñana.

Durante los intermedios, empéñanse acalorados debates entre los wagneristas y los partidarios de la escuela italiana, celebrando los unos al maestro alemán y despellejándole los otros sin cuartel. Pero de la discusión brotó la luz, porque ambos bandos se retiraron al sonido del timbre, sin abdicar en lo más mínimo de sus gustos y convicciones.

El **acto tercero** forma notabilísimo contraste con el anterior.

Todo en él es apacible, sereno, tranquilo y eminentemente melódico.

Los diálogos tienen admirable verdad, y el sueño de Walther, que constituye el canto con que el caballero ha de conquistar en el certamen de los maestros la mano de su amada es un modelo de alta inspiración, que fascina y subyuga con irresistible poderío el ánimo de quien lo escucha.

Lo mismo puede decirse de la escena que después de desarrolla entre Eva, Hans Sachs y Walther y del famoso quinteto que pone término el acto y que fue repetido a instancias de una parte del público.

Mancinelli y los cantantes se presentaron nuevamente en escena y fueron objeto de repetidas aclamaciones.

Mas no por eso dejaron de mostrarse indiferentes y hasta disgustados los enemigos del maestro alemán.

El **acto cuarto**, ya conocido del público por haberlo oído en los conciertos de primavera, contiene también melodías de primer orden, que se revelan desde luego en aquella fiesta popular tan animada y bulliciosa, dispuesta para otorgar el premio al mejor de los cantores que se presenta a obtener la mano de la encantadora Eva.

Todos los motivos son bellísimos, y el vals, sobre todo, es un portento de gracia, de originalidad y de inspiración, cuya belleza incomparable nadie podrá atreverse a poner en tela de juicio.

Al final del cuadro se reproducen la serenata de Beckmesser y el canto del caballero que da la victoria a Walther, terminado el acto con las manifestaciones de entusiasmo lanzadas por la multitud en honor del gran poeta popular.

El telón volvió a levantarse varias veces, y Mancinelli y los artistas encargados de la interpretación de *Los maestros cantores* fueron festejados nuevamente por los wagneristas.

Por vía de resumen hemos de consignar, que si bien la obra fue aplaudida, no provocó por regla general el entusiasmo con que algunos creían a pies juntillas que había de ser acogida por **el público**.

Unos abominaban el género a que pertenece la comedia musical de Wagner, confesando que se habían aburrido soberanamente; otros elogiaban sin tasa ni medida los méritos del compositor y otros fiaban a *más audiciones* su juicio definitivo, antes que resolver de plano si era o no verdad tanta belleza.

Los **intérpretes** de la obra se portaron como buenos y se hicieron acreedores a los aplausos que se les tributaron.

La señora **Tetrazzini** desempeñó con gran delicadeza su parte, idealizando el personaje que representaba y cantando con exquisito sentimiento y admirable expresión durante toda la velada.

La artista obtuvo anoche una señalada victoria, que figurará sin duda, entre las más gloriosas de su brillante carrera.

Menotti dijo su papel como un maestro, tanto por lo que se refiere al cantante como al actor. No es posible caracterizar con mayor acierto el personaje de Hans Sachs, ni dibujarle con más naturalidad, ni más lujo de preciosísimos detalles.

De **Baldelli** no hay que hablar, pues con su intervención en la obra, dicho se está que es desde anoche el mejor de los Beckmesser habidos y por haber.

Estuvo delicioso en toda su parte y se captó desde los primeros momentos las simpatías de todo su auditorio.

Lo mismo en la serenata que en la escena mímica, provocó la hilaridad del público, sin apelar a chocarrerías de ningún género y manteniéndose siempre en ese justo medio en que sólo saben colocarse los artistas de pura raza.

De Marchi lució su hermosa voz y su buena entonación, siendo de sentir que se mostrara algo frío y desanimado en los pasajes que precisamente requieren mayor expresión que la revelada en ellos por el cantante.

Giannini, la **Pagnoni**, **Cioni**, **Mariani**, **Rapp** y los demás artistas que les acompañaban, trabajaron con acierto, así como los coros, amaestrados a la perfección por el maestro Almiñana.

Fuera poco cuanto pudiéramos decir en elogio de la orquesta, y con especialidad del maestro Mancinelli, a quien se debe en primer término la maravillosa perfección del conjunto y la unidad con que fue ejecutada la obra.

Bien premió el público sus afanes, aplaudiéndole sin cesar durante toda la noche, y colmándole de regalos de subido precio y de extraordinario mérito artístico.

Para terminar, consignaremos que la creación de Wagner ha sido puesta en escena con gran lujo, y que las cuatro decoraciones pintadas por Bussato y Amalio Fernández son de gran efecto, y acreditan sobremanera el pincel de tan distinguidos como populares escenógrafos⁴⁶³.

Dice **El Abate Pirracas** el 20 de marzo en *El Heraldo de Madrid*:

“Antonio Peña y Goñi es un escritor por el cual siento yo verdaderas simpatías. Es brillante, es persuasivo y como pocos y agradable.

⁴⁶³ J. Arimón: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Liberal*, 19-III-1893.

Leo sus libros con deleite, y jamás se me ha caído de las manos ninguno de los muchos que sobre distintas materias lleva publicados.

Es un escritor festivo de mucha gracia, y con la intención más negra del mundo. Esto que se lo pregunten al *guasón* de *Guasín* o de *Garín*, que para el caso es igual.

Cuando habla en serio y desinteresadamente, es decir, cuando no se propone, porque sí, defender una cuestión haciendo lo negro blanco y lo blanco verde, es hábil, juicioso, claro y limpio.

Su prosa corre parolera, como arroyuelo que murmura con voz dulce.

Impresionado por su folleto *Los maestros cantores de Nuremberg*, asistí a la primera audición de la obra de Wagner, sobrado de ilusiones y de esperanzas.

¿Se han realizado aquéllas y éstas?

Ecco il problema.

Empiezo por declarar que me encanta, que diría *Pepe Casares*, el autor inspirado de *Las oscuras golondrinas*, el poema cómico-lírico de que voy a hablar.

Hay en él una originalidad indiscutible, una gracia picante, un tono burlón y una franca desenvoltura, que son para aplaudidos y admirados.

Y los diseños de la orquesta, la novedad de las cadencias, de los ritmos y de las tonalidades consagran una vez más los prestigios del gran maestro.

La melodía amorosa del primer acto, en la cual Eva entrega su alma al enamorado Walther, con las promesas del amor más hondamente sentido, es brillante y es inspirada. La orquesta, con propiedad asustadora por lo exacta, expresa el movimiento desasosegado, vivo, inquieto de los jóvenes aprendices, que disponen la sala donde han de celebrar sesión los maestros cantores.

Hay en todo esto una sencillez, una frescura, un ambiente de juventud, de alegría, que no es posible negar.

Aquellas notas de la partitura tienen la movilidad de la ardilla, el vuelo rápido de las mariposas.

Son hermosos, en el segundo acto, los dúo de Eva con Sachs y de Walther con aquella su amada, y es innegable que el diálogo del zapatero y la hija de Pogner tiene la inconsistencia, la vaguedad de la charla, íntima en la mujer, inquisitiva e interesada en el viejo poeta.

La escena de Sachs y el presuntuoso y ridículo escribano Beckmesser, es de una gracia incomparable y de una burla fina y picaruela que no es posible imaginarla. Hay que sentirla. El espectador se identifica con ella apenas inicia la orquesta el tema de la canción del ridículo notario.

Pero lo magistral, a mi juicio, es la **escena de la disputa**, de unos arranques de unas energías y de una verdad sorprendentes.

No se puede escribir un trozo de **música descriptiva más real** y al mismo tiempo más bella.

Dice el Sr. Peña y Goñi, y dice muy bien, a propósito de la escena aludida:

«Las palabras son insuficientes para dar idea del prodigioso efecto de este final, único en la historia del arte; del movimiento, del garbo, de la variedad de efectos que reina en un galimatías hecho con ingenio incomparable, con vis cómica, superior a toda ponderación.

»El compositor exhibe su omnipotencia y dejando aparte la cuestión de procedimiento, sería sumamente difícil hallar en los modelos más admirados ya admirables de la música bufa un conjunto de escenas de una jovialidad más fina, de una animación más franca y natural.

»En medio de la general confusión, los personajes conservan su individualidad propia, sin que se sienta ni un solo instante el esfuerzo del autor.

»Cuanto a los motivos melódicos, están dotados maravillosamente apropiados al marco de la acción, lo mismo la arcaica serenata de Beckmesser, con sus presuntuosos portamentos, que la canción de Sachs con su perfume popular; lo

mismo la deliciosa frase instrumental que se oye por primera cuando el sereno toca la trompa y el zapatero dice a Beckmesser:

Audiam! Potete incominciar,

que la brillantísima peroración de la orquesta, que arroja una nota tan alegre, tan regocijada en medio de la algarabía general.

»Cualquiera que no hubiese sido Wagner, hubiera aprovechado aquel ruidoso *tutti* para terminar el acto y bajar el telón.

»El poeta, con gran oportunidad e ingenio, vuelve a presentar al sereno de la mano más cómica; y el músico, tan oportuno e ingenioso como el poeta, arroja a las profundidades de la orquesta todos los motivos del final, que se empujan entre sí y se apresuran a esconderse a la desbandada, como otros tantos fugitivos, desvaneciéndose por fin para ceder el puesto a un delicioso recuerdo del dúo de Walther y de Eva, efluvio de amor que atraviesa el espacio y se pierde en el seno de la apacible noche, acariciado por los rayos de la luna».

Muy bien, amigo Peña, muy bien.

Si yo supiera decir esas cosas tan bien como usted, las escribiría aquí. En este punto estamos conformes de toda conformidad.

En este punto, y en cuanto dice usted del quinteto final del tercer acto en nota o llamada puesta al final del capítulo.

Pero en lo que no puedo acompañar a Peña y Goñi, es en las que yo tengo por sus exageraciones.

Decir que toda la obra es una maravilla de inspiración, me parece decir mucho. Asegurar que la música por sí sola todo lo expresa gráficamente a término que ella por sí sola baste para dar una idea exactísima del asunto, me parece el colmo de la pasión y de la *chifladura* wagneriana.

Hay en *Los maestros cantores* piezas musicales que se arrastran perezosamente, y al cuarto acto y gran parte del tercero, lo caracterizan una insoportable languidez, con la cual no hay posibilidad de luchar victoriosamente.

Y le advierto a Peña y Goñi que yo no entro en discusiones, y con él, que sabe de todo muchísimo más que yo, menos.

Yo quisiera saber cómo expresa la música, dónde le aprieta el zapato a Eva, ya que andan los admiradores de Wagner asegurando que el maestro con combinaciones de retrinos, cadencias y tonalidades, es capaz de hacer en un restaurant el *menú* de la comida.

Nada; que hay que aplaudir *Los maestros cantores*; pero sin echar las campanas al vuelo ni la casa por la ventana; sin pedir al público que se vuelva loco; sin hablar de la ignorancia de los que no sienten el género nuevo, con el apasionamiento, violentísimo de los *sabios*, de los escogidos, de esos que creen formar en Madrid la **aristocracia del arte lírico** y entre los que veo yo figurar algunos zoquetes muy grandes, acreditados de necios y presuntuosos, y donde también hay hombres de los talentos de Mancinelli, Peña y Goñi y el notable paisajista y simpático burgués **Agustín Lhardy**.

Antes de concluir: Wagner pone en ridículo la rutina, y de los procedimientos de la rutina se vale y los emplea para el éxito de su obra.

Quiere poner en ridículo a Beckmesser, y la canción de éste resulta hermosa, fresca, inspirada y bella.

Esto es innegable.

Hay que colocarse en un justo medio.

Desde él digo que en *Los maestros cantores* hay de todo como en **botica**.

Y si no ahí está *Bleu*⁴⁶⁴, que es testigo de mayor excepción. *El Abate Pirracas*.

⁴⁶⁴ Como dice Arias de Cossío refiriéndose al estreno de *Los maestros cantores* en el Teatro Real, “lo primero que quizá debía decirse es que cuando se estrena, ya hay en Madrid un grupo importante de apologistas de Wagner, capitaneados por D Félix Borrell, prestigiosísimo farmacéutico de Madrid y

P.D. Nada digo de la interpretación. Excepto **Giannini**, que por calamidad y por partiquino malo fue protestado, todos los artistas cumplieron bien.

Menotti hizo un poeta zapatero, o un zapatero poeta muy discreto.

Pero el héroe de la fiesta fue **Baldelli**. Como que es un cantante en toda la extensión de la palabra.

Para mí, el defecto de aquel amigo mío es ser demasiado artista. Un caricato, con saber decir el papel con donosura y gracejo, tiene bastante.

Pero Baldelli siente el arte y le sirve cumplidamente, con respeto de enamorado.

Dijo la canción del segundo acto de manera especial. ¡Y qué grande y legítima fue la ovación que le tributó el público, *Dio mio!*

Es un caricato distinguido. Debajo de su mueca de gracioso asoma siempre el hombre distinguido, el caballero, el artista.

En sus contorsiones, en sus saltos, en sus movimientos ridículos se deja ver algo que no es común entre la gente que divierte al público.

Baldelli pertenece a una clase de artistas que se va extinguiendo.

Como él, de su talento, de su gracia, de su educación, de su cultura, quedan poquísimos.

Ahora los artistas italianos aprenden a cobrar miles de pesetas y nada más.

Se los encuentra uno fuera de la escena y hay que matarlos.

Pero esto no importa a los lectores.

Después de felicitar a Badelli, pongo punto y final”⁴⁶⁵.

Los maestros cantores tienen tres representaciones, una por turno, celebradas concretamente el día del estreno, el 19 y 23 de marzo; sobre la dos últimas dice *La España Artística*: “Terminó la temporada del Teatro Real con dos audiciones de *Los Maestros Cantores* del maestro Wagner, y la obra ha pasado sin llegar a ser comprendida de nuestros pretenciosos *dilettanti*. –En cambio, se ha sabido de una vez para siempre, que el inimitable caricato Sr. Baldeli es todo un gran artista, digno de nuestro público y del Real coliseo. –Sublime estuvo el simpático artista, en la referida producción”⁴⁶⁶. Dice Guillermo de Morphy en *La Correspondencia de España* el 2 de abril:

“Como la figura de Hans Sachs es la que tiene más relieve en esta obra, creo que los lectores de *La Correspondencia* leerán con gusto algunos detalles biográficos del personaje original.

Nació el célebre zapatero, según los diccionarios alemanes, el 8 de noviembre de 1494, en Nuremberg. Allí aprendió el latín en sus primeros años, siendo aprendiz de un oficio y discípulo del maestro cantor Leonardo Nunenbeck. En su juventud viajó por su patria, visitando todas las escuelas de diversos países. En 1515 se estableció como zapatero en su ciudad natal, donde se casó a los

Telesforo de Aranzadi, que años más tarde ganaría una cátedra de Farmacia en Barcelona. Ambos eran conocidos en los círculos antiwagnerianos como *los boticarios de Nuremberga*”. Arias de Cossío, op. cit, p. 188.

⁴⁶⁵ El Abate Pirracas: “Los Estrenos. *Los maestros cantores*”. *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1893.

⁴⁶⁶ “Teatros de Madrid”. *La España Artística*, VI, 277, 27-III-1893, p. 2.

veinticinco años con Cunegunda Kreutzer, de la cual tuvo dos hijos y cinco hijas, viviendo en feliz matrimonio más de cuarenta años. No se avergonzaba de su oficio, puesto que firmaba sus poesías «Hans Sachs, zapatero», y era tan trabajador y amigo de la lectura, que aprovechando sus ratos de descanso, llegó adquirir gran erudición.

Conocía bien la historia y la literatura de Grecia y Roma, así como las novelas italianas y la antigua literatura alemana; pero sus libros predilectos eran los escritos de Lutero, cuya reforma siguió desde el principio con grande entusiasmo, escribiendo sobre ella gran número de poesías, diálogos y refranes.

Su fecundidad era tal, que dejó escritas 6.048 piezas musicales o poéticas, tomadas del Antiguo o Nuevo Testamento, o de historias profanas, fábulas poéticas, refranes o sentencias; todo, según cándidamente dice, *para premio de la juventud y castigo del vicio*.

En el año 1569 murió su primera mujer, y al año se volvió a casar con una muchacha de 17 años, Bárbara Harscherin, cuya belleza cantó en su poesía *Alabanza artística de mujeres*, viviendo con ella hasta su muerte, ocurrida en 19 de enero de 1570.

La ciudad de Nuremberg le erigió una estatua en 1874, y Goethe escribió una poesía en su loor, que es hoy muy popular entre todos los protestantes de Alemania.

Lo que dio más fama a Sachs, fue su poesía en honor de Lutero titulada *El ruiseñor de Wüttengberg*; en ella comparaba el Papa al león, los obispos a los lobos y los frailes y monjas a culebras. Fue gran patriota y muy virtuoso en sus costumbres y gozó de gran crédito y consideración, no sólo en su patria sino en toda Alemania.

Esta es la figura elegida, con razón, por Wagner para representar el último tipo de la poesía popular alemana de aquel tiempo, porque respecto a la música, ni la escuela que pertenecía el maestro de Nuremberg tenía tal carácter, ni hizo nunca otra cosa más que poner trabas y dificultades al desarrollo de la música popular y si Wagner lo ha presentado como partidario y admirador de la nueva escuela representada por Wagner, no creo haya tenido más razón que la licencia poética permitida a los autores en beneficio de su fábula.

Ha faltado aquí el gran compositor a uno de sus principios de estética dramática separándose de la leyenda y eligiendo hechos y personajes históricos; bien es verdad que en este punto puede decirse aquello de que la leyenda es parte de la historia de los que la forman y la creen.

También ha faltado, y por cierto con gran provecho de la obra, a la incomprensible ley impuesta a la parte musical de sus últimos trabajos, según la cual no debe haber coros (hay sin embargo excepciones en la *Trilogía* y en *Parsifal*) ni deben cantar al mismo tiempo varios personajes.

Si tal precepto hubiera guardado, no existiría la admirable escena de la disputa y del sereno, tal vez la mejor de *Los maestros cantores*.

Toda la obra está construida y prodigiosamente cincelada sobre el famoso dogma del *Leitmotiv*, melodía o motivo conductor o característico, idea que no es tan completamente nueva como se ha querido suponer, puesto que vemos a los primitivos maestros florentinos creadores de la ópera buscando, no sólo ideas, sino instrumentos adecuados al carácter del personaje y de su situación.

De la repetición de una idea musical en situaciones diversas dentro del mismo asunto, ha sacado la escuela italiana en su último periodo gran partido y basta recordar obras como *Sonámbula*, *I Puritani*, *Lucia*, *Linda* y tantas otras para comprender con qué admirable intuición supieron aprovechar los grandes maestros italianos el privilegio que tiene la música de recordar tiempos pasados, alegres o tristes, haciendo revivir con gran intensidad los dolores o las alegrías.

También Meyerbeer ha caracterizado admirablemente con las ideas y con la instrumentación alguno de sus personajes; pero obsérvese que son aquellos que presentan un tipo fatal, permanente, invariable durante el curso de la acción; así Bertram, Marcelo, los Anabaptistas, con la particularidad que no ha hecho lo mismo, o por lo menos no lo ha hecho de la misma manera, con Enluzco, cuya pasión forma parte del asunto y de su desenlace. Y esto se comprende muy bien, teniendo en cuenta el buen gusto y la fina apreciación estética del autor de *La Africana*; porque si Marcelo en los *Hugonotes* puede ir acompañado constantemente del salmo de Lutero, es porque representa la exaltación religiosa puritana en todos los momentos del drama; pero Raoul, que aparece en el primer acto como el joven y candoroso noble provinciano que viene a buscar fortuna en la corte de la reina de Navarra es hombre completamente distinto de Raoul del cuarto y del quinto acto para que pueda anunciarse su salida y caracterizar su personalidad con la misma idea en situaciones tan radicalmente inversas.

En la estética del drama lírico, la misión de la música no es retratar al personaje por medio de una idea o de un timbre instrumental y lo que el público pide al compositor ante todo, es que las palabras estén en armonía con la situación y que la música lo esté con las palabras. Pero la teoría del *Leitmotiv* era consecuencia lógica del afán de originalidad, que condujo a la gran inteligencia de Wagner a sacar las cosas de su estado natural.

Desde el momento en que rechazó el canto (y entiéndase que no hablo aquí de melodía italiana) como medio natural de expresión de los efectos dramáticos; desde el punto en que creyó que el colorido instrumental podía desempeñar el papel confiado antes a la voz humana, desde el momento en que dijo que el drama musical no tenía condiciones muy diferentes del drama hablado, forzosamente tenía que incurrir en dos errores que han de ser funestos con el tiempo, a las obras creadas por su inteligencia colosal como músico y como poeta.

Como poeta, tenía que incurrir necesariamente en el defecto de dar tal extensión a sus poemas, y tal desarrollo a su música por consiguiente, que sus partidarios más acérrimos se ven obligados a mutilar sus obras para que el público pueda aceptarlas. Como músico, tenía que caer en el error de confundir las leyes de la música puramente instrumental, con la dramática vocal, y por eso vino el *Leitmotiv* a representar los diversos elementos que se han de combinar en el trabajo instrumental, pero no pueden tener más que una relación puramente convencional con lo que pasa en la escena, y que no sólo liga y perjudica la inspiración y la fantasía del compositor, sino que, como se ha dicho muy justamente en Alemania, tiene algo de receta. Dentro de ese tipo de leyenda escogido por Wagner como base del drama lírico nacional, están los asuntos de *Freyschütz*, *Eurianthe*, *Oberon* de Weber; y conservando todo su colorido germánico ha dado el compositor a la voz humana la importancia que la corresponde con melodías que nada tienen de italianas, y sin embargo, expresan perfectamente, por medio del canto y de la voz, lo que el autor se propuso.

Tratándose de una comedia musical tratada con el criterio wagneriano, debía resultar un trabajo instrumental prodigioso, increíble, incomprensible para aquél que no puede estudiarlo en una partitura de orquesta, pero trabajo que, por su propia esencia, por su continua prolijidad y por el punto de partida estético del autor, no resulta para el público sino al cabo de gran número de audiciones, o tal vez nunca, si se trata de un público meridional, educado principalmente con la música italiana.

Triste cosa sería que el público del Teatro Real rechazara *Los maestros cantores*, habiendo admitido ya en el repertorio *Tannhäuser* y *Lohengrin*, pues la

obra es tan notable y tan interesante por muchos conceptos, que sería conveniente y justo volverla a oír en la temporada próxima⁴⁶⁷.

Con las tres representaciones de *Los maestros cantores* Luigi Mancinelli termina su contrata en el Teatro Real; dice *El monaguillo* en la revista que escribe sobre la función de *Aída* celebrada en el Príncipe Alfonso el 9 de abril: “La señora Callegario, que tiene muy buenas facultades, se va al grito desesperado con facilidad suma. Además estaba vestida por el mismísimo conde de Michelena [...]. El maestro Goula, recibió entusiásticas ovaciones después de la popular marcha y del concertante del segundo acto. –Y salió a escena. –Páreceme que todo ese palmoteo y todas esas ovaciones y las repetidas llamadas a escena, es cosa de la empresa del Real. Estoy casi seguro. –Hame dado en la nariz que el Conde se propone prescindir de Mancinelli, y para decir que el público le ha impuesto como director de orquesta al maestro Goula, la *claque* le está aplaudiendo a rabiar. –Yo me atrevería a aconsejar al maestro director de orquesta del teatro del Príncipe Alfonso que no se prodigue tanto. Produce impresión desagradable ver que apenas suenan cuatro palmadas, ya está el artista como Jesucristo, entre dos artistas, que tiran de él para uno y otro lado [...]. En cuestiones de indumentaria anda mal el Príncipe Alfonso⁴⁶⁸. Dice Guillermo de Morphy el 27 de abril:

“Terminada la temporada del Teatro Real, y después del éxito que alcanzó la comedia musical del gran maestro alemán, me parece que los lectores de *La Correspondencia* aficionados a la música que hayan leído mis tres artículos anteriores, no dejarán de leer este cuarto y último, destinado a examinar la representación de la obra en Madrid.

Desde luego empezaré por elogiar cuanto se merece la iniciativa de la empresa, como sumamente provechosa a la educación musical del público madrileño. Todo cuanto sea salir del repertorio italiano, compuesto de una docena de óperas, siempre las mismas, dará vida e interés a las representaciones, y acostumbrará a los aficionados a fijarse más en la perfección del conjunto propio del drama lírico moderno, que no la habilidad del tenor o de la *prima donna*, prescindiendo del asunto y del trabajo musical.

Por sus condiciones especiales, *Los maestros cantores* debían aparecer entre nosotros después de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y justo es decir que nada se ha omitido para que el éxito, correspondiera a la importancia de la obra y la fama de su autor, tanto en la designación de los artistas como en el aparato escénico. ¿Quedará en el repertorio? Allá lo veremos el año teatral que viene.

La obra es tan interesante, que sería de lamentar que el público no tuviese paciencia para estudiarla. Acostumbrado a otro género enteramente distinto y careciendo en general de los conocimientos musicales necesarios para poder

⁴⁶⁷ Morphy, G.: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg* de Wagner. III”. *La Correspondencia de España*, 2-IV-1893.

⁴⁶⁸ El Monaguillo: “La ópera”. *El Heraldo de Madrid*, 10-IV-1893.

apreciar la ciencia y el trabajo del compositor, es natural que encuentre aquella música pálida y monótona.

Wagner ha escrito su comedia para un público que vaya siguiendo, la acción al entender cuanto dicen los personajes, y que al mismo tiempo vaya apreciando y saboreando las combinaciones del trabajo instrumental. La mayoría del nuestro, si sabe lo que pasa en la escena, será leyendo el libreto; y en cuanto a la instrumentación, no oye más que el conjunto y la variedad de timbres.

Hablo en general, y refiriéndome, sobre todo, a los que, educados con el arte italiano, no oyen música donde falta la melodía que se puede retener fácilmente.

¡Cómo no se han de aburrir estos tales con el sistema de Wagner, basado sobre un punto de vista diametralmente opuesto al arte latino y los instintos de su raza! Pero el que esto sea verdad, no es una razón para que pueblos separados material e intelectualmente, no comprendan mutuamente las obras de sus artistas.

Yo he creído siempre conveniente la representación en España del repertorio wagneriano⁴⁶⁹, así como creería funesto para nuestro porvenir artístico que nuestros compositores trataran de imitarlo.

Wagner ha hecho su reforma, y lo ha dicho claramente, para emancipar el arte alemán de la influencia latina de Francia e Italia. Pero ¿qué dirían esos furibundos antiwagneristas si supieran que el eminente maestro Mancinelli, para *dorarles la píldora*, ha tenido que suprimir *mil novecientos y pico de compases* de la partitura alemana? Nadie podrá sospecharlo, al menos de conocerla muy a fondo, porque la habilidad del célebre director de orquesta no necesita encomios, y, por lo demás, no ha hecho más que seguir el ejemplo de lo que se hace en los teatros de Italia.

Aún en los de Alemania, desde la muerte del autor, sólo en Bayreuth y en Viena, no se mutila de esta manera la obra; lo cual prueba bien claramente que Wagner, que tan duramente censuró a Meyerbeer, incurrió en el mismo defecto de cansar al público dando a su música un desarrollo perjudicial a la belleza y al éxito de la misma. En el primer acto se han cortado 794 compases, en el segundo 348, de los cuales 168 correspondientes al papel de Beckmesser, cuya importancia ha disminuido notablemente. En el tercero 833, y, por último, en el cuarto 251, con lo cual podrá haber mejorado la obra; pero es dudoso que su autor hubiera aprobado reforma tan radical.

Se me dirá que a no haber practicado la amputación, el público no hubiera soportado el total de la dosis; ¿pero se ha de hacer lo mismo el día que se ejecuten en Madrid las obras de Mozart, Beethoven, Händel, Bach, Weber, etc, que el público no conoce? Supongo que no; y en tal caso, ¿por qué no se deja al compositor la responsabilidad de su obra, tal cual la ha escrito, para que el público la juzgue? Nadie tiene a ello tanto derecho como Wagner puesto que dando el primer lugar a la palabra, y exigiendo que no se suprima nada del texto, ni por consiguiente de la música, es imposible alterar el uno o la otra sin mutilar su trabajo. Así, en el dúo del segundo acto, en que Eva viene a *sonsacar* da Sachs para averiguar si Walter ha sido admitido como maestro, ha desaparecido uno de los trozos más importantes del diálogo. En cuanto a Beckmesser, con decir que en este mismo acto se le han cortado en una escena 88 compases, y en otra 76, se comprenderá la importancia que ha perdido. La intención y el deseo de Wagner de que nada se modificara en su comedia, la manifestó bien claramente cuando dijo que para obtener una buena representación de *Los maestros cantores*, serían necesario que los intérpretes aprendieran primero a representarlos bien antes de cantarlos.

En mi humilde opinión es un error creer que por aligerar la obra se ha de comprender más fácilmente, porque el público que se aburre no gana más que

⁴⁶⁹ Guillermo Morphy: "De la ópera española. Carta dirigida a don José de Castro y Serrano". *La Ilustración Española y Americana*, XV, 25-V-1871, pp. 249-252.

algunos minutos menos de fastidio, y aquel a quien la obra interesa, tiene derecho a juzgarla tal como es, con sus bellezas y defectos.

Por lo demás, es verdaderamente admirable que obra tan difícil se haya ensayado en tan poco tiempo, gracias a la pericia del maestro Mancinelli, a su profundo conocimiento de la partitura y a la inteligente colaboración del maestro de coros. La señora Tetrizzini y los Sres. Menotti y Baldelli han interpretado muy bien sus papeles.

La primera dio poesía y encanto al personaje de Eva, el Sr. Menotti comprendió muy bien el tipo del zapatero socarrón y sentimental y Baldelli hizo el Beckmesser de la carta de Wagner, publicada en mi segundo artículo.

Algunas observaciones me atrevería a hacer a la empresa para el próximo año. Los trajes blancos y azules de los cantores aprendices están muy bien en la fiesta del último acto; pero en el primero debe haber gran diversidad, pues ellos, como los maestros, pertenecen a distintos oficios. Ignoro por qué razón, cuando se pasa la lista de los maestros asistentes, contestan el *presente* los discípulos. El sereno del acto segundo no debe pasar de las calles del fondo mientras canta o toca el cuerno.

Para concluir, confirmo lo que dije en mi primer artículo. Las obras de Wagner no serán nunca, verdadera y sinceramente, populares en los países latinos; pero la afición a ellas y la moda de ser wagnerista, serán elementos de progreso musical.

No se puede formar completa idea de *Los maestros cantores* por la representación del Teatro Real, a pesar de haber sido superior a lo que podía esperarse. Hubiera sido preciso, para seguir la idea del poeta y del compositor, no quitar nada y cantar la obra en español, para que él público la entendiera según su deseo⁴⁷⁰.

La marcha de Mancinelli y su dimisión como director de la Sociedad de Conciertos, provocan la salida de Félix Borrell de *El Heraldo*, diario que –recordamos– regenta el nuevo director-propietario, Eugenio González Sangrador, quien a su vez confía los artículos de crítica teatral a Matías Padilla (*El Abate Pirracas*) en detrimento de Borrell⁴⁷¹. El periódico publica un duro artículo sobre la representación de *Los maestros cantores* firmado por Juan de la Cosa, escrito que ejemplifica la disparidad de criterios entre Félix Borrell y la nueva dirección de Eugenio González Sangrador, que es la última causa que provoca la salida de Borrell de *El Heraldo de Madrid*; dice Juan de la Cosa:

“El bellissimo y, seguramente, bien inspirado artículo que con el mismo epígrafe que el presente ha publicado en *La Correspondencia de España*, del 27 de actual,

⁴⁷⁰ Morphy, G.: “*Los maestros cantores* de Wagner. IV”. *La Correspondencia de España*, 27-IV-1893.

⁴⁷¹ Recordamos que Felipe Ducazcal fallece el 15 de octubre de 1891. Sus herederos, su viuda Cristina García y su hijo Ricardo, se mantienen como propietarios del periódico hasta julio de 1893 con Mariano Dueñas Gómez como Administrador.

el reputado crítico Sr. Morphy, me ha causado indecible espanto, y temiendo que el halago del correcto estilo y el profundo conocimiento del arte, que es forzoso reconocer a aquel señor articulista, arrastren a la multitud a una catástrofe, haciéndola caer en peligrosa tentación, quiero yo, por mi íntima parte, esforzarme, en la corta medida que me es posible, para librarla de ese mal. Amén.

Permítanme ustedes, los lectores míos, que tome las cosas desde el origen y el principio de todas ellas. Nuestros primeros padres fueron, indudablemente Adán y Eva, y sobre este punto están conformes todos los sabios y eruditos que piensan de acuerdo con los principios fundamentales del Cristianismo; pero lo que no sabemos, porque nadie lo ha dicho ni averiguado, es quiénes fueron las madres respectivas de los hijos de Caín y de Abel. Si, como puede deducirse de la oscuridad de la prehistoria acerca de ese punto, debe la humanidad su propagación a una monstruosidad espantosa, muy miserable y hediondo debe ser el barro humano que nos ha formado, y no es extraño que comunique al espíritu aberraciones tales como la traición, la mentira, la doblez la hipocresía, los siete pecados capitales y *Los maestros cantores de Nuremberg*.

¡Dios de Dios, con los tales cantoritos de mis culpas! Los plomos y los pozos de Venecia, el potro, la rueda, y las cien mil torturas inventadas por la crueldad de las edades bárbaras, son caricias amorosas, soplos suaves de un cefirillo blando, besos de las huríes del paraíso musulmán, comparados a los martirios abominables que imponen al espíritu, a los nervios del cuerpo y a las silbas todas del alma, aquella oleada interminable de acordes, y más acordes, y siempre acordes que quieren formar melodías, las cuales, ex profeso, no llevan pies ni cabeza, enlazándose a otras sucesivas que siguen igual sistema, y así continuamente, sin variar de ritmo ni de compás por espacio de muchas horas. ¡Qué angustia!

Añádase a esto, que los que cantan en escena, cantan, al parecer, lo que les de la gana, pues en los más de los tiempos las voces conciertan con la orquesta, poco más o menos, como concertaría un grillo con Sarasate.

¿Que estoy hablando de una obra culminante del *genio* de Ricardo Wagner? ¿Y qué? Si fuese obra mía y hubiese yo tenido la audaz avilantez de ponerla en escena, dado caso que encontrase artistas que se prestasen a cantarla, veríamos si a estas horas no estaba yo encerrado en un manicomio, o silbado, apedreado y muerto a manos de un auditorio justamente indignado.

¿Qué han aplaudido esa obra cien públicos, inteligentes, por lo menos, más que yo? ¿Y qué? También cien públicos inteligentes aplauden a rabiar los lances sangrientos de las fiestas de toros, mientras un noble e infeliz caballo se revuelca en la arena de dolor y de agonía. También cien pueblos civilizados aplauden, vitorean y elevan arcos de triunfo al vencedor que regresa de sembrar la muerte, la desolación y el exterminio en un país tal vez inocente.

En cuanto a aplaudir todos los días se aplaude a obras detestables o a personas que debieran estar en presidio.

¿Y eso es música, y música selecta? ¿Es eso lo que ahora quiere imponerse en el lugar de aquella otra música que tiene acentos que hablan al corazón, y que se identifica con nosotros hasta el punto de grabarla en nuestra memoria y ahuyentar con ella nuestros dolores o evocar recuerdos? Lo digo con toda mi alma, y sin intención descortés: vaya al diablo la innovación, reforma o revolución del arte que aquello signifique; y si para decirlo es preciso salirse del círculo de **las gentes de moda o de fin de siglo**, me salgo tan contento y me declaro bárbaro de solemnidad, y a mucha honra.

No en balde tuvieron el cuidado los críticos más celebrados de esta corte (cuyas opiniones respeto profundamente y cuya sabiduría pongo sobre mi cabeza) de advertirnos, antes del estreno de *Los maestros cantores*, que guardásemos compostura, reprimiésemos nuestros ímpetus y no adelantásemos impresiones que

después queríamos recoger, como advierten las mamás a sus niños al entrar en visita, de que no deben meterse los dedos en las narices, ni pedir nada, ni hacer comentarios sobre las verrugas de la señora de la casa visitada; y no en balde, tampoco, dijeron después otros críticos, para mi igualmente respetables, que no se explicaban los aplausos que se tributaron a esa ópera, como no se hubieran explicado las censuras si se hubieran manifestado. Cuando una obra es realmente buena, ni necesita preparación *a priori*, ni merece reticencias *a posteriori*. Gusta y se la aplaude más o menos, y punto concluido.

Por mi parte, ni soy wagnerista ni dejo de serlo. Me extasio, hasta el arrobamiento, en producciones como la obertura de *Tannhäuser* y muchas otras, sin dejar de comprender que, si se les despoja de su instrumentación maravillosa y efectista y de su estructura de relumbrón, que no carece de atractivos ni de encanto, el motivo musical que allí se desarrolla, aunque sea agradable, es pobrísimo de inspiración y el mismo siempre, con corta diferencia, pero hábilmente disfrazado. Ahora, cuando se llega al abuso de la manera alevosa que en *La Consagración del Graal* y en *Los maestros cantores*, no puedo menos de protestar enérgicamente, a nombre de los dos o trescientos mil ciudadanos que piensan como yo, contra los que apoyan ese abuso de confianza. Seremos trescientos mil zoquetes; pero confesamos sinceramente que se nos indigesta la música servida en *tazas*, como las sardinas de Nantes o los pimientos de Calahorra.

Para terminar, declaro (y sirva de profesión de fe) que si yo fuera Ministro de Gracia y Justicia propondría la siguiente reforma del Código penal: «El que matare a su padre y a su madre sufrirá la pena de cinco audiciones consecutivas de *Los maestros cantores de Nuremberg*». A la tercera, o lo más la cuarta, moriría desesperado el parricida expiando su crimen más cruelmente que si muriese, a la usanza china, aserrado entre dos tablas. Los que no hemos cometido ese delito, ni ningún otro, pedimos misericordia para nuestros cuerpos y para nuestras almas. No más *Cantores*, ni más monsergas de ama de cría con acompañamiento de campanas.

Y cuenta que hemos oído unos *Cantores*, atenuados por el libreto italiano; que si los hubiéramos oído en alemán... bienaventurados los sordos y mal año para todos los ratones de Madrid⁴⁷².

Así comenta Félix Borrell el estreno de *Los maestros cantores* en Madrid y su marcha del periódico en 1912:

“La obra se estrenó el 18 de marzo; aunque floja de coros y de personal secundario, fue bien interpretada por Baldelli y De Marchi y admirablemente por Eva Tetrazzini y Delfino Menotti. Los dos últimos cuadros gustaron menos que el primero y segundo acto⁴⁷³. Hay que tener en cuenta que era la primera obra del estilo definitivo de Wagner que se oía en Madrid. La prensa, con raras excepciones, sólo dijo vulgaridades (y me quedo corto) al juzgar esta inmortal obra maestra, distinguiéndose entre lo peor y lo más necio una gacetilla del *Heraldo*, que, al cambiar de empresa y de director, había confiado la sección del Teatro Real a cierta persona nada bien conceptuada como escritor y como hombre.

⁴⁷² Juan de la Cosa: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Heraldo de Madrid*, 28-IV-1893.

⁴⁷³ Recordamos que Mancinelli interpreta el último cuadro de *Los maestros cantores* en versión de concierto en varias ocasiones con buen éxito, por lo que el testimonio de Borrell refleja, en nuestra opinión, el cansancio producido en los espectadores tras varias horas de escucha atenta.

Aproveché esta disparidad de criterios para retirarme del periódico, en el que yo sólo accidentalmente, y después de haber desaparecido de la redacción aquel sujeto, volvió a aparecer la firma de mi pseudónimo en sus columnas.

En aquel trienio, como ninguno beneficioso para el progreso de la música, puse todos mis entusiasmos de juventud y el fruto de mis estudios al servicio, no solamente de la causa wagneriana, sino de toda manifestación del arte musical que fuese elevada y sincera, desde las maravillas de Juan Sebastián Bach, hasta las modernas creaciones de las escuelas franco-belgas, escandinava, rusa y alemana, y desde las sinfonías y las sonatas de Beethoven hasta los preciosos destellos del arte popular de Ruperto Chapí⁴⁷⁴.

El 15 de abril la *Ilustración Musical*... publica un suelto que dice: “Para uno de los primeros conciertos que se darán en el Príncipe Alfonso de Madrid, bajo la dirección del maestro Goula, se están ensayando algunos trozos del *Buque fantasma*, de Wagner, no conocidos del público madrileño⁴⁷⁵. No disponemos aún de más información, pero recordamos que Goula dirige en 1885 los ensayos de *El holandés errante* en el Liceo y estrena la ópera en el Teatro Real en 1896. En mayo, *El Heraldo de Madrid* hace un seguimiento detallado de una serie de conciertos realizada por Enrique Fernández Arbós en el salón principal⁴⁷⁶ del nuevo palacio de Biblioteca y Museos. Fernández Arbós, que abandona su gira en Inglaterra por problemas familiares, reúne en tres días una orquesta de 70 músicos formada por músicos del Teatro Real, la Sociedad de Conciertos, profesores del Conservatorio y de la Real Capilla. El viernes 12 de mayo se celebra el primer concierto de la serie organizada por la Exposición de Etnografía e Historia y, tras la sesión, varios socios del Círculo de Bellas Artes celebran una cena en el restaurant de la Exposición. Después se dirigen a su sede (Calle de la Libertad), donde Arbós (violín) y Francisco González⁴⁷⁷ (piano) tocan “imponiendo por espacio de más de dos horas atención y silencio a aquel bullicioso concurso, que sólo se descomponía para aplaudir y

⁴⁷⁴ *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell*... Madrid: Imprenta de Ducazcal, 1912, p. 27.

⁴⁷⁵ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 55.

⁴⁷⁶ El salón, de 1.600 metros cuadrados, es uno de los mejores de Madrid en 1893; en las sesiones dirigidas por Fernández Arbós se coloca una tribuna para la Familia Real, que acude al concierto celebrado el viernes 2 de junio y atrae con su presencia a gran parte de la aristocracia madrileña. En cuanto a las condiciones acústicas del local, los elevados techos y la configuración de la sala provocan un exceso de reverberación para las audiciones sinfónicas. “Crónicas madrileñas. El concierto de Arbós”. *El Heraldo de Madrid*, 3-VI-1893. Grabado de la sala en el concierto del 2 de junio en: “Conciertos instrumentales dirigidos por el maestro Sr. Fernández Arbós. –Aspecto del Salón en uno de los últimos conciertos”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 24, 30-VI-1893, p. 421.

⁴⁷⁷ Profesor numerario de flauta del Conservatorio y primer flauta de la Real Capilla y del Teatro Real. “Es decir, que tiene más sueldo que un jefe superior de Administración... Para el segundo concierto de la Exposición, que ha de celebrarse mañana [...] tocará Paco González el hermoso minueto, obligado de flauta, de la ópera *Orfeo*, que tantos aplausos le ha valido en el Teatro Real con la fermata escrita para él por Mancinelli”. “Actualidad. Los conciertos de Arbós....”. *El Heraldo de Madrid*, 18-V-1893.

aclamar al artista incomparable⁴⁷⁸. A la sesión asisten Cecilio Plá y Ruíz Guerrero que realizan sendos retratos de Fernández Arbós y Francisco Gonzalez publicados en *El Heraldo* periódico, que dice sobre la cena y la sesión celebrada en el Círculo de Bellas Artes:

“El primer concierto de la serie se verificó el viernes de la anterior semana, y de su éxito excepcional ha dado noticia toda la prensa.

Previendo este éxito y para solemnizarlo, promovieron varios socios del Círculo de Bellas Artes, al que Arbós pertenece, un banquete en obsequio de éste. Celebróse en la noche del mismo viernes y en el restaurant de la Exposición Etnográfica.

Fue el banquete una fiesta encantadora. Treinta personas, treinta ilustraciones de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la arquitectura, de la prensa y también de la política y la administración y del ejército y la banca, rodeaban la mesa espléndidamente decorada con flores, flores en ramos, en bandejas, en *paneaux*, sueltas [...].

Presidía Arbós, teniendo a su derecha y a su izquierda, respectivamente, al Sr. Navarro Reverter, delegado general de la Exposición, y al Sr. Morento Ayala, secretario de la Junta organizadora de la misma. Frente al obsequiado sentóse el presidente del Círculo de Bellas Artes, D. Bernardo Rico, que tenía a la derecha al delegado administrativo de la Exposición, Sr. Bragat, y a la izquierda al Sr. Araus, en representación de la prensa⁴⁷⁹.

Barcelona: *Lohengrin* y *El holandés errante*.

El 1 de agosto de 1892 la empresa del Liceo anuncia la inauguración del temporada para el 3 de noviembre, contratando como maestro concertador a Leopoldo Mugnoni, director que llega a Barcelona con el encargo especial de reponer en la ciudad catalana *El holandés errante*⁴⁸⁰. El 1 de septiembre, el Conservatorio del Liceo abre el plazo de matrícula para el nuevo curso en el que, por primera vez, Eduardo Kirchner imparte clases de alemán; el curso comienza el 15 de septiembre y concluye el 15 de julio de 1893⁴⁸¹.

La temporada en el Liceo comienza finalmente el 5 de noviembre con la primera representación de *Lohengrin*, función en la que intervienen Teresa Arkel (Elsa), Paolichi Mugnone (Ortruda), Fernando Valero y Toledano (Lohengrin), Visconti, Ughetto y Thos bajo la dirección de Leopoldo Mugnone. “La señora D’Arkel y el

⁴⁷⁸ “Actualidad. Los conciertos de Arbós...”. *El Heraldo de Madrid*, 18-V-1893.

⁴⁷⁹ “Actualidad. Los conciertos de Arbós. El primer concierto. –Un banquete. Paco González. El segundo concierto”. *El Heraldo de Madrid*, 18-V-1893.

⁴⁸⁰ “Teatros de provincias”. *La España Artística*, V, 226, 1-VIII-1892, p. 3.

⁴⁸¹ “Conservatorio del Liceo de Barcelona”. *La España Artística*, V, 234, 1-IX-1892, p. 2.

maestro Mugnone fueron muy aplaudidos durante la ejecución⁴⁸². Sigue después la primera representación de *Mignon* de Ambroise Thomas y en la reseña que publica la *Ilustración Musical...* sobre la inauguración de la temporada leemos: “Con buen pie ha inaugurado la empresa del Gran Teatro del Liceo de esta capital la temporada de invierno. Ha encontrado un buen director de orquesta, un director todo fuego, todo nervios que sabe donde apunta porque conoce como pocos la materia que trata. Tal es el maestro Mugnone que ha de ser muy aplaudido durante la presente campaña teatral, buena prueba es de ello la excepcional interpretación del *Lohengrin* y la *Mignon* que, por incurias de unos y otros, había caído tres o cuatro grados bajo cero. En la primera fueron justamente aplaudidos la Arkel, Valero y los demás intérpretes...”⁴⁸³. *Lohengrin* obtiene a lo largo de la temporada 8 representaciones, todas con el mismo reparto y bajo la dirección de Leopoldo Mugnone⁴⁸⁴.

Hacia el 20 de noviembre se estrena con éxito *Juan Garín, el ermitaño de Montserrat*, pantomima tomada de la ópera de Bretón que se representa en el Circo Ecuéstre de Barcelona⁴⁸⁵ y, el 23, se celebra la primera representación de *El holandés errante* en una función en la que intervienen David (Daland), Arkel (Senta), Colli (Eric), Boronat (Mary), Masip (piloto) y Blanchart (holandés). Dice la *Ilustración Musical...*: “El movimiento teatral de esta quincena ha sido extraordinario. Viéronse concurridas las sucesivas representaciones de *Lohengrin* y la *Mignon*, dadas en el Liceo, aumentadas, durante la última semana con la aparición del *Barco fantasma*, de Wagner, posteriormente, el *Orfeo* de Gluck y aguardando turno *Los Amantes de Teruel*, del maestro Bretón⁴⁸⁶. *El holandés errante* obtienen a lo largo de la temporada 12 representaciones, todas bajo la dirección de Leopoldo Mugnone⁴⁸⁷ y a principios de primavera tiene gran éxito una nueva parodia sobre la ópera de Bretón, *Guasín*, estrenada en el teatro Eldorado⁴⁸⁸.

Concluida la temporada de invierno, la Junta de propietarios del Liceo rescinde el contrato a la compañía, que se traslada al teatro Principal de la ciudad Condal. La temporada de primavera en el Liceo comienza el domingo de Pascua de Resurrección

⁴⁸² “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, V, 252, 9-XI-1892, p. 2.

⁴⁸³ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 116, 15-XI-1892, p. 166.

⁴⁸⁴ Janés i Nadal, op. cit, p. 285.

⁴⁸⁵ *La España Artística*, V, 256, 24-XI-1892, p. 2.

⁴⁸⁶ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americano*, V, 117, 30-XI-1892, p. 175.

⁴⁸⁷ Janés i Nadal, op. cit, p. 284.

⁴⁸⁸ “Teatros de provincias. Barcelona”. *La España Artística*, VI, 277, 27-III-1893, p. 3.

(27 de marzo), actuando una compañía romana de opereta que en el invierno anterior da funciones en el teatro del Circo bajo la dirección de Marino Mancinelli. En la compañía figuran, entre otros, Gabbi, Lucignani, Moretti y Uetam, pero no se interpreta ninguna ópera de Wagner. El 9 de abril de 1893 se repone *Lohengrin* en el teatro Principal de Barcelona con Colonnese (Elsa), Concetta Mas (Ortruda), Masini (Lohengrin), Tabuyo (Federico) y Thos (Heraldo) en las partes protagonistas, dándose tres representaciones, concretamente los días 9, 11 y 19 de abril. Dice la *Ilustración Musical*: “Llegó Masini, llegó, cantó y, en efecto, alborotó al público, le sacó de sus casillas y sucedió [...] lo que sucede siempre que se presenta aquí uno de esos famosos privilegiados que cotizan cada nota por verdaderos puñados de francos, contantes y sonantes. Nuestro público de ópera sólo se entusiasma por el tenor, por el ejecutante prodigioso; en música de ópera ama no el fondo sino la forma y en una sola manifestación vocal, el tenor y siempre el tenor. Como Masini conoce el lado flaco de esa parte de público, como es hombre ducho y experimentado, además, le dio lo que sabe que le ha de agradar y los aplausos sofocaron los gritos de los que protestaban y el triunfo conseguido por Masini fue todo lo piramidal que es de imaginar. –Hizo su presentación con el *Lohengrin* en cuya ópera le secundaron con más o menos cierto la soprano señora Colonnese, la contralto Concetta Mas, el barítono Tabuyo, el bajo Visconti, el Sr. Thos que interpretó la parte de Heraldo”⁴⁸⁹. Después de *Lohengrin*, el teatro Principal presenta con éxito la *Traviata* (Boronat y De Marchi) y *Lucrecia* (Cepeda y Masini)⁴⁹⁰.

Valencia

Del 1 de enero al 15 de febrero de 1893 funciona en el teatro Principal de Valencia una compañía de ópera italiana que presenta *Otello*, *Lucrecia*, *Africana* y *Lohengrin* y en la que figuran, entre otros, Tamango, Francisco Viñas e Ignacio Tabuyo⁴⁹¹. Dice *La España Artística* del 3 de enero de 1893:

“En el Principal se han introducido grandes reformas del decorado por su actual empresario Sr. Fenoli, quien ha tenido especial cuidado en decorar el local, aprovechando lo mejor posible las condiciones del mismo. La fachada estará iluminada por dos potentes focos de luz eléctrica, y en el vestíbulo habrá dos

⁴⁸⁹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americano*, VI, 126, 15-IV-1893, p. 55.

⁴⁹⁰ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-IV-1893, p. 63.

⁴⁹¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 117, 30-XI-1892, p. 175.

bonitos kioscos de azulejos para la venta de periódicos y flores. El *foyer* ha sufrido completa transformación. Se han tapizado las paredes y el techo de bonito papel, fondo perla, recamado de oro; el piso está cubierto de hermosa alfombra, y en cada uno de los cuatro testeros que dan frente a las escaleras se han colocado sobre artistas ménsulas los bustos, muy bien hechos en barro por el Sr. Pellicer, de Shakespeare, Zorrilla, Wagner y Gounod. Esta sala estará también iluminada con luz eléctrica. [...]

Los *diletanti* están de plácemes con la llegada del aplaudido tenor Sr. Viñas. Este notable artista no olvida que los primeros y más ruidosos triunfos que ha conseguido en su brillante carrera los obtuvo en esta capital; y deseando que el público aprecie los progresos que ha hecho, ha pedido a la empresa del teatro Principal, y ésta ha cedido gustosa, que ponga en ensayo *Lohengrin*, en la que cantará Viñas a voz plena, siendo la entrada libre. Es una deferencia de Viñas a su público predilecto.

Se encuentra ya en esta población el bajo Sr. Riera, que ha de actuar en el teatro Principal. El debut de la compañía se verificará probablemente con la citada ópera *Lohengrin*⁴⁹².

Temporada 1893/94.

Madrid. La última temporada de Ramón Michelena en el Teatro Real: Juan Goula en *Lohengrin*, *Tannhäuser* y la *reprise* de *Los maestros cantores*. *Lohengrin* en el Príncipe Alfonso.

“Princesa [Rudi Lichtenstein]⁴⁹³... 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 siempre vuestro... *Ricardo Wagner*⁴⁹⁴.

El 1 de septiembre comienza la temporada el teatro Apolo de Madrid, en cuyo cartel anunciador figuran obras de Chapí, Caballero, Chueca, Valverde... y la parodia *Los*

⁴⁹² “Teatros de provincias. Valencia”. *La España Artística*, VI, 266, 3-I-1893, p. 3.

⁴⁹³ Rudi Lichtenstein visita a Wagner en Tribschen el 28 de agosto de 1868, poco después del estreno de *Los maestros cantores* el 21 de junio.

⁴⁹⁴ Wagner en carta enviada a Munich y dirigida a la princesa Rudi Liechstestein. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 120.

maestros latoros, letra de Javier de Burgos y José de Laserna y música de Jerónimo Jiménez. Ésta es la lista que publica el Teatro Real aprobada por el Ministerio de Fomento:

Direttori d'orchestra: Goula, Giovanni. –Pérez, Emmanuele.
Altro direttore: signor Carbonell, Francesco.
Maestro direttore di cori: signor Almiñana, Giocchino.
Prime donne soprani: signore Arkel, Teresea. –Bellincioni, Emma. –Darclée, Enriqueta. –
Gargaño, Giuseppina. Huguet, Giuseppina. Pizzagalli, María.
Prime donne mezzo-soprani e contralti: signore Giudice, María. –Monti-Baldini, Irma.
Altra mezzo-soprano, signora Torres, Antonieta.
Comrimarie, signore Gassull, Adela. –Garrido, Pilar.
Primi tenori, signori Cremonini, Giuseppe. –De Marchi, Emilio. –Duc, Valentín. –
Marconi, Francesco. –Stagno, Roberto.
Primi baritoni, Signori Brombara, Vittorio. –Menotti, Delfino. –Pini-Corsi, Antonio.
Primi bassi, signori David, Giuseppe. –Mariani, Alfonso. –Navarrini, Francesco.
–Verdaguer, Martino.
Altri primo tenore e comprimari: Signori Fuster, Giuseppe. –Oliver, Giuseppe. –Tanci,
Giuseppe. –Vivó, Giuseppe.
Prima ballerina: Signorina Carrozi, Felicitá.
Sugeritore: Signor Plá, Leandro.
Direttore di scena: Signor Salarich, Eugenio.
Organista e maestro concertatore: Signor Mateos, Gregorio.
Maestro al cembalo: Signor Oller, Antonio.
Direttore del ballo: Signor Moragas, Ricardo.
Attrezzista, Signor Tubilla, Giuseppe.
Pittori scenografi, Signori Busato, Giorgio, é Fernández, Amalio.
Capo sarto, Signor París, Lorenzo.
100 professori d'orchestra; 96 coriste d'ambo i sessi, e 84 ballerine (spagnuole ed
italiane).

La empresa de Michelena se compromete a mantener un cartel de *primitissimo cartello* durante toda la temporada y José Ferrer anuncia el estreno de *Fidelio* de Beethoven, *Manon Lescaut* de Puccini, *Falstaff* de Verdi y, una vez más, *I Pirinei* de Pedrell. Además se compromete a la reposición de partituras de Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti, Ponchielli, Bizet, Verdi, Bretón, Mascagni y Wagner⁴⁹⁵. Antonio Baldelli es una de las principales atracciones que presenta el cartel de Ferrer y Michelena y el 6 de septiembre Julio Burell realiza un artículo encomiástico del caricato en el que dice: “Reciente, está el estreno de *Los maestros cantores*. Wagner había imaginado para su colosal obra un contraste musical de gran fuerza escénica; aquella *canción burguesa*, que tiene por término y remate el hermosísimo *coro de la disputa*.”

⁴⁹⁵ “Los espectáculos. Teatro Real”. *El Heraldo de Madrid*, 14-IX-1893; “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 137, 30-IX-1893, p. 142.

Aquella canción fue escrita para ridiculizar la música italiana, y debía ser encomendada al caricato. Baldelli recogió la canción, la hizo suya, y con su llama de patriota y su poderosa inspiración, arrancó el aplauso entusiasta, allí donde debiera estallar la risa inconsciente de la multitud”⁴⁹⁶. Recogemos el artículo “El abono del Real”, escrito por Monte Amor en *El Heraldo de Madrid*:

“La inauguración de la temporada en el regio coliseo se aproxima. El empresario, señor conde de Michelena, se ve estos días más asediado y solicitado que un ministro de la corona; cartas y telegramas de los que, ausentes de Madrid, quieren conservar a todo trance el derecho al abono de las localidades que otros años ocuparan; visitas y encomendaciones de los que pretenden obtener el derecho a un palco, que es casi tanto como poner una pica en Flandes, combinaciones de todo género de los que, no pudiendo sufragar por sí solos todo el gasto de un abono, buscan el concurso de otros que les ayuden a sobrellevar la cruz, esa dorada cruz que tiene muchas veces por pedestal un montón de papeletas del Monte, que por frágil se lleva a lo mejor un débil soplo de viento.

Por eso ocurren tan frecuentes cambios en el personal que ocupa las principales localidades del suntuoso teatro de la plaza de Oriente. Si aquellos antepalcos de oscuro y aterciopelado fondo, hablaran, cuántas historias llenas de terribles realidades contarían. Emilio Zola, el célebre y discutido novelista, hallaría fuente inagotable de inspiración detrás de los pesados cortinajes de terciopelo carmesí.

Busquemos algo en ellos, ahora que aún desaparecen bajo las fundas de lona las doradas molduras de los antepechos, ahora que los resplandores de la luz eléctrica no turban la oscuridad misteriosa de la amplia sala; ahora que las beldades aristocráticas no descansan sobre los muelles asientos mostrando al desnudo los bustos escultóricos; ahora que no hienden el aire las deliciosas armonías de la orquesta magistral, y por la escena solitaria y triste parecen flotar *gnomos* invisibles que llevan en sus alas el polvo dorado de pasadas grandezas.

—Mira —susurran en mi oído agitando las impalpables alas— ese proscenio es el palco del Gobierno. Allí dentro, en aquel salón tapizado de rojo, se ha decidido muchas veces de la suerte de la nación; al calor de aquella chimenea, que hoy contemplan apagada, se han fraguado muchos proyectos, se han acariciado muchas ambiciones y se han derrumbado no pocas esperanzas. Cánovas y Sagasta no frecuentan mucho ese palco; ambos tiene sus plateas, el uno en los pares, en los impares el otro, que hasta ese nimio detalle parece alcanzar el turno pacífico de los partidos. ¡El palco de los ministros! Por exhibirse en él una vez tan siquiera, cuánto darían algunos políticos. El coche de galones y el palco del Real.

Si se suprimieran ambas cosas, tal vez no se vieran tan asediados los jefes de partidos por los aspirantes a carteras.

Y proseguí conducido por el invisible gnomo.

—¿Ves aquel proscenio de la derecha, el que está debajo del palco regio. Aquella platea fue el pedestal de dos hermosuras que pasaron. Primero la ocupó la duquesa de Alba, cuya hermana ocupó un tiempo el trono imperial de Francia. Más tarde otra belleza esplendorosa, venida de luengas tierras, sentó sus reales en aquel reducido espacio. Sus amigos la llamaban María, el público, pura y simplemente la *Buchental*.

⁴⁹⁶ Julio Burell: “Actualidad. Antonio Baldelli. Los que vuelven. —El cartel del Real. —Caricato y artista. Actor y poeta”. *El Heraldo de Madrid*, 6-IX-1893.

Rara vez la acompañaban señoras. Generalmente se presentaba rodeada de una corte de ingenios, en la que figuraban todos los hombres célebres contemporáneos. Castelar era de los más asiduos. Tenía predilección por los encajes, y aún se la recuerda, ya en el ocaso de su belleza y de su fortuna, cubriendo sus elegantísimos trajes con encajes soberbios. Uno de estos mantos de encaje de gran mérito, debió servir de mortaja a la hermosa María Pereira de Buchental.

Después de aquellas dos hermosuras no ha vuelto a sentarse mujer alguna sobre los almohadones de aquel proscenio. Hoy lo ocupan los socios del *Veloz-Club*, y los antiguos abonados del regio coliseo contemplan con indefinible melancolía el sitio que ocuparan años ha aquellas soberanas de la hermosura.

Y prosiguió diciéndome el gnomo —la platea de Castelar y la de Sagasta están muy próximas; casi tanto como los antiguos posibilistas que acaudilla el insigne tribuno, de los elementos liberales que siguen al actual presidente del Consejo

Me cogió de la mano el invisible alado *cicerone*, y me llevó al centro de la sala.

—Tiende la vista —me dijo— en torno de los palcos bajos. ¿Qué llama tu atención allí, en el centro, mirando hacia la izquierda?

Por entre las vetustas fundas de lona asomaban doradas molduras.

—Ese es el palco que Manzanedo, elevado por la Restauración a la dignidad de duque de Santoña y grande de España, hizo amueblar con regios sillones de dorada talla, que se destacan de entre los demás de la sala como se destacaba su anciana cabeza con la aureola de blancos cabellos cortados al rape, y como se destacaba su fortuna inmensa entre todas las opulencias de la corte.

Muerto el duque, y envuelta su viuda, como nadie ignora, en una serie de ruidosos pleitos que dieron al triste con su salud y su fortuna, pocas veces se volvió a ver a la duquesa en el palco del real, pero conservó siempre un turno para sus nietas, turno que hoy, ¡quién sabe!, acaso ya no le sea dado conservar.

Respeto y simpatía inspiran las tribulaciones de la infortunada dama.

Aparté con pena los ojos de aquel palco entresuelo, y ya el *gnomo* me señalaba otro contigo al de ministros: el palco de Fernán Núñez.

Por allí han desfilado todas las bellezas de la corte; todas las ilustraciones extranjeras, todas las demás de alto rango venidas a Madrid, han tenido un asiento en aquel palco, donde hasta hace dos años no faltaba jamás la noble duquesa, hoy recluida en el palacio de Cervellón por la muerte del egregio prócer.

Bajé los ojos para ocultar una lágrima, y una carcajada irónica de mi gnomo, me arrancó a mis reflexiones. —Mira —me dijo—, aquel palco a donde diriges la vista es *la Infantil*. —Y al pedirle que me explicara aquel mote me contestó sonriendo: —Porque todos sus abonados son muy jóvenes.

Y echó a correr, y fue a posarse en una platea proscenio, y pronunció este nombre ilustre: la duquesa de Medinaceli.

En la platea que está debajo del palco del Gobierno, hállase como los demás proscenios tapizada de raso grana *boutennier*. La duquesa Ángela de Medinaceli, no la frecuenta mucho, pero allí está gallardamente presentada por sus hijos, la duquesa de Uceda o la condesa de Valdegrana, y por su hija política la hermosa duquesa de Tarifa.

Aún cuando la hoy duquesa de Denia asiste al Real, no se deja ver del público. Recluida siempre en los asientos del fondo, sólo se percibe desde fuera la arrogante altura de la dama, invariablemente, vestida de blanco y coronada de plumas y brillantes.

Reserva los asientos principales para sus invitados, que suelen ser los artistas célebres, los literatos de universal renombre y, en general, los *hombres del día*. Peral en los tiempos de su popularidad efímera, Cavestany, recién estrenado *El esclavo de su culpa*, Moreno Carbonero (Emlío), cuando conquistó sus primeros lauros; **Benlliure**, cuando abandonó por breve estudio su estudio de Roma, todos

se han sentado en aquella platea, que, como el salón de la *Duquesa Ángela* (así la llaman sus amigos), recuerda aquellos salones célebres del primer imperio napoleónico, que describe, de mano maestra, la notable escritora Sofía Gay.

Sentí luego un estruendo inmenso, como una partitura de Wagner, cayeron las fundas de los palcos y butacas, iluminándose con los resplandores de la luz eléctrica la sala, y huyeron los gnomos misteriosos, no sin susurrar antes en mi oído: –Prepárate: va a comenzar la fiesta. Muy pronto verás poblarse las localidades del regio coliseo; el célebre maestro Goula alzará la batuta y comenzará la temporada lírica con los hermosos acordes de *Los Hugonotes*, esa obra inmortal de Meyerbeer, que subsiste grandiosa y admirable en este arrollador fin de siglo, en que todo pasa con la vertiginosa rapidez de un colosal kaleidoscopio⁴⁹⁷.

De la historia retrospectiva [...] vamos a pasar al *actual momento histórico* y a detallar, con la brevedad a que la falta de espacio nos sujeta, los **nombres de los actuales abonados** del regio coliseo.

Conserva su **palco bajo**, la duquesa de Fernán-Núñez, y en los restantes figuran: los marqueses de la Laguna, D. Federico Luque, el senador don Augusto Cormas, la marquesa viuda de Saavedra, el senador D. Martín Esteban Muñoz, D. Luis Bruguera, los condes de Romrée, el marqués de la Habana, D. José de Castro.

D. Joaquín Valera, los Sres. de Baller, la señora de Dotres, los marqueses de Nerva y de Oliva, nuestro embajador en París Sr. León y Castillo, los condes de Munter, D. Fernando de Velasco, los duques de Medina de Rioseco, los condes de Peñalver, la señora de Sickles, la marquesa de Oteiro, los Sres. de Arenzana, los Sres. de Martínez de Roda, los marqueses de Trives, las condesas de Santa Coloma y de Pinohermoso, las nietas de la duquesa de Santoña, la marquesa viuda de Alhama y los marqueses de Cerralbo, los marqueses de Navamorcuende y barones de la Vega de Hoz.

El conde de Limpias, los marqueses de Castro Serna, el marqués de la Biseca, los señores de Eguilior, el marqués de Larios, la señora de Triana, la marquesa de Manzanedo, los duques de Nájera, el conde viudo de Villaverde la Alta, la señora viuda de López, el marqués de la Vega de Armijo, la marquesa de O'Gavan, la condesa viuda de Muguiro, el conde de Revillagigedo, el marqués de Villamejor y los Sres. Martínez Rivas, Villanueva, Fernández de Córdoba y Fernández Maqueira.

En la **plateas** figuran abonados: los duques de Denia, D. Francisco Recur, el marqués de Torneros, la marquesa de Squilache [sic], los Sres. de García Patón.

D. Diego Jaraba de la Torre, el marqués de Urquijo, doña Amparo Bruna, los duques de Monteleón, la señora viuda de Murga, el duque de la Roca, D. Enrique Fernández Iturralde, los marqueses de Perales, el conde de Villapadierna, los duques de Plasencia, los marqueses de López Bayo, D. José Luis Gallo, la señora doña Josefa Mayans, viuda de Sanchiz, el senador Sr. González Longoria, los marqueses de Casariego, los condes de Asmir, doña María Ortiz de la Riva, marqueses de Bahamonde, señores de Vázquez Quiapo, marquesa de Velázquez, duques de Béjar y de Rivas.

Marqueses de San Carlos, condes de Reparaz, Sres. Carenga, Luján, Martínez de Irujo, Tassara, Cabanellas, Bertodano (D. Mariano), Salvany, conde de San Jorge, duque de Almodóvar del Río, duque de San Carlos, marqueses de Bolaños, Jura Real, Perinat, Aranda, Puente y Sotomayor y de Viana, condes de Agrela, duques de Vistahermosa, Mr. Radowitz embajador de Alemania, Sres. de la Cerda, Girona, Castañeda, viuda de Olea, Ulzurán y Shee y Saavedra, señoritas de Ramos y condesa viuda de Iranzo.

⁴⁹⁷ Monte Amor: “Crónicas madrileñas. El abono del Real”. *El Heraldo de Madrid*, 2-X-1893.

En los **palcos principales** están las familias del marqués de Casa Jiménez, marqués de la Fuensanta del Valle, marqués de Alhama y señores Nájera, Puig, Ortueta, Iribe, Gallóstegui, Morales Bell, Ibarra, Moreno, Palacios, Belmonte, García de la Rasilla, Barrié, Márquez, Caviggioli, Potit, Cisneros, Guirao, Arriblas, Bravo Zabalburu, Izarduy, Bárcenas, Cerucló de Calderón, Angulo, Gullón, general Blengua, Urquijo, viuda de Arnao, López Puigcerver, Croas, Bernete, Gómez Acebo, Rolland, Madariaga, Esenza, Selgas y sociedades de La Caza, Escolta Real y Veloz-club.

No damos hoy la lista de abonados a butacas por falta de espacio; pero bastan los nombres apuntados para que pueda formarse idea del aspecto que ofrecerán este invierno las noches de nuestro primer teatro lírico⁴⁹⁸.

El Teatro Real comienza la temporada el 14 de octubre con la primera representación *Los Hugonotes* de Meyerbeer (función en la que debuta la soprano Hericlea Darclée⁴⁹⁹) y, el 15, se da la primera de *La Gioconda* de Ponchielli, partitura que el público del Real acoge con indiferencia porque –dice H y S– “no llega [...] a satisfacer por la simplicidad y el convencionalismo de sus medios de expresión, al gusto de una época educada bajo impresiones artísticas más consistentes”⁵⁰⁰. El 22 de octubre se celebra la primera representación de *Lohengrin*⁵⁰¹ con Carmen Bonaplata (Elsa), María Giudice (Ortruda), Francesco Marconi (Lohengrin), Delfino Menotti (Telramondo) Francesco Navarrini y Alfonso Mariani bajo la dirección de Juan Goula. Dice *El Heraldo de Madrid*.

“La hermosa partitura de Wagner fue cantada anoche, por primer vez en este año, ante aquel entendido y exigente público.

Hasta ahora, descontando la aparición de la señora Darclée, ningún artista ha obtenido el aplauso entusiasta y el brillante éxito que conquistaran con menor esfuerzo, en temporadas anteriores, ellos mismos u otros de igual altura.

Nuestro público sabe perfectamente que rara vez se encuentra en la ejecución de una obra un conjunto perfecto y armónico, cuando el éxito se fía a los méritos de una *estrella* que cobra muchos miles de pesetas cada noche, y que por cada nota que su prodigiosa garganta emite, *realiza un cheque* contra el capital del abonado,

⁴⁹⁸ Monte Amor: “Crónicas madrileñas. El abono del Real”. *El Heraldo de Madrid*, 8-X-1893.

⁴⁹⁹ Darclée debuta en Madrid el 14 de octubre de 1893 y, desde entonces, es una de las sopranos mejor consideradas por el público del Teatro Real, siendo contratada en nueve temporadas hasta la de 1906/07. Alumna de María Sass y del barítono francés Fauré, Darclée debuta el 4 de enero de 1889 en París sustituyendo a Adelina Patti en una función de *Romeo y Julieta* en la que el propio Gounod alaba la interpretación de la soprano; después es contratada en los teatros de San Petersburgo, Milán, Roma, Génova y Teatro Real de Madrid. Darclée tiene una voz excepcional en extensión y volumen y, entre su repertorio (*Hugonotes*, *Lucía*, *Norma*, *Puritanos*...), figura *La Vida por el Czar* de Glinka (canta la parte de contralto en su estreno en Niza). “Ericlea Darclée, prima donna en el Teatro Real de Madrid”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 40, 30-X-1893, p. 259.

⁵⁰⁰ H y S. “En el Real”. *El Heraldo de Madrid*, 16-X-1893.

⁵⁰¹ Goula dirige *Lohengrin* seis veces a lo largo de la temporada, concretamente los días 22 y 28 de octubre, 2 y 29 de noviembre, 23 de diciembre de 1893 y 7 de enero de 1894. “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, octubre 1893 / enero 1894.

con perjuicio, naturalmente, de los sueldos de los otros artistas, que han de formar el cuadro de una compañía de ópera equilibrada y en condiciones de hacer disfrutar al público todas las bellezas de detalle y conjunto que constituyen la obra musical.

Lo sabe de sobra, decimos, y rindiendo, a pesar de ello, culto a una tradición poco plausible, se obstina en consagrar solamente los triunfos individuales con un aplauso, que, si no debe ser negada a aquellos artistas de facultades inimitables, debía prodigar también, y a nuestro entender con preferencia, a aquellas representaciones en que, a la maestría de una orquesta inteligente, como la que hoy posee nuestro Teatro Real, se uniera en su desempeño el esfuerzo directo de cantantes adornados con méritos positivos, emoción preferible cien veces a la de escuchar un instante a un coloso del canto, mal secundado en su esfuerzo por la impotencia artística de unos cuantos partiquinos.

Tal vez por las razones indicadas, la ejecución de *Lohengrin*, halló anoche acogida más fría, que la que en realidad merecían los artistas que en ella tomaron parte. La señora **Bonaplata**, cantó su parte con amor, y sintiendo con pasión el tipo que interpretaba. Mirando su hermosa figura se comprendía la tristeza de Lohengrin al abandonar a su esposa para siempre. **Marconi**, cantó toda la noche con afinación y con cuidado, dando singular relieve al *racconto* del acto final. La señora **Giudice** y el Sr. **Menotti** consiguieron aplausos merecidos en el segundo acto. Los demás, no hicieron desmerecer el conjunto. Al final de la obra fueron llamados a la escena la señora Bonaplata y el señor Marconi.

La orquesta que dirigía el Sr. **Goula**, y que durante toda la noche estuvo acertadísima, repitió el preludio del acto tercero a instancias repetidas del público: prueba clara de que aún cuando se llame a la música de Wagner *música del porvenir*, hace mucho tiempo que es para la mayoría *música del presente*.

Se nos olvidaba.

Sr. Menotti: Usted, a quien tan sinceramente aplaudimos por el estudio cariñoso que consagra a la época, indumentaria y a la justa representación plástica de los tipos que interpreta, ¿por qué al representar a Telramondo metió usted las manos pecadoras en unas relucientes manoplas de las usadas en el siglo XV, para asistir a una escena del siglo X?

También merece agria censura la conducta díscola de otro artista irresponsable. El cisne de cartón, sobre que se aleja el héroe, por vejez o desaciertos del mecanismo, se obstinó en vez de caminar en *irse a la empinada* con una insistencia cruel. No sabemos cómo se conjuró, por último, el conflicto. Alguien decía cerca de nosotros: «como no le echen pan, no sale».

Bromas aparte. Hay que cuidar los detalles, señor director de escena: anoche ese entorpecimiento deslució a Marconi, que cantaba, por cierto, en aquel instante, con delicadeza admirable.

Hoy, lunes, no hay función; mañana, martes, *Rigoletto*. Hasta mañana”⁵⁰².

Siguen representaciones de *Rigoletto* (primera el 24 de octubre) y el primer estreno de la temporada, *Manon Lescaut*, interpretada el 4 de noviembre con Darclée⁵⁰³, Cremonini, Baledelli y Menotti en los papeles protagonistas bajo la dirección de Goula. La ópera de Giacomo Puccini, dice Herrero y S^t Aubin, “no tuvo la suerte [...] de

⁵⁰² H[errero] y S^t Aubin]: “Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Heraldo de Madrid*, 23-X-1893.

⁵⁰³ Retrato en “Ericlea Darclée. Prima donna en el Teatro Real de Madrid, en la ópera *Manon Lescaut*, del maestro Puccini”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 40, 30-X-1893, p. 268.

arrancar al público de la fría reserva en que se encerró desde los primeros momentos”⁵⁰⁴. En los primeros días de noviembre el Marqués de Villamejor, propietario del teatro Alhambra de Madrid, cambia el nombre del edificio tras las reformas realizadas por el arquitecto Cabello y Lapiedra, pasándose a denominarse teatro Moderno⁵⁰⁵ y, el 8 de noviembre, se estrena en Madrid *Fidelio* de Beethoven. En el segundo estreno de la temporada, dice la *Ilustración Musical...*, “el público escuchó con atención los tres primeros cuadros de la obra de Beethoven, y aplaudió muchas de sus bellezas, pero durante el cuadro final dio señales de cansancio, como si una vez satisfecha su curiosidad, dejase ya de interesarle la ópera”⁵⁰⁶. Para Esperanza y Sola *Fidelio* “es un monumento del arte, y como tal, debe ser mirado con respeto y tratado de la misma manera, lo cual supone que cuando haya de interpretarse deba ser estudiado con gran esmero, guardando la tradición que sobre ello exista, y procurando con solícito cuidado hacer resaltar todas las delicadezas, todos los detalles, todas las filigranas, en fin, de su magistral instrumentación, y conservando los cantantes, con escrupulosa religiosidad, el texto escrito. –Y todo esto es lo que yo no me atrevería a afirmar en absoluto, ni mucho menos, que haya pasado en el Teatro Real, donde, excepción hecha de la Sra. Arkel, que desempeñó el papel de la protagonista de un modo digno de aplauso, y el del bajo Sr. Navarrini, merecedor también de elogio, los demás artistas que, cada cual en su esfera, contribuyeron a la representación del *Fidelio*, no estuvieron a la altura de la importancia de ésta, dando lugar a que la interpretación de ella fuese descolorida, monótona y algún tanto descuidada, merced a lo que no pudo, en mi sentir, apreciarse y valorarse como debiera la única ópera que de Beethoven se conoce”⁵⁰⁷. Tomás Bretón alaba la dirección de Juan Goula⁵⁰⁸ en un artículo fechado el 10 de noviembre de 1893 publicado en el *Boletín Musical* de Varela Silvari; dice Bretón: “*Fidelio* se ha estrenado muy tarde en Teatro Real. –Nuestro público conoce de antiguo y estima quizás en todo lo que vale a Beethoven, y bien lo demostró la noche en que por primera vez, oyó *Fidelio*, ópera que escuchó con interés y aplaudió con verdadero cariño, aunque no llegara a provocar su entusiasmo. –Después de Verdi, Meyerbeer y Wagner, tenía que parecer la única obra

⁵⁰⁴ H. y S.: “Teatro Real. *Manon Lescaut*”. *El Heraldo de Madrid*, 4-XI-1893.

⁵⁰⁵ “Los teatros... Apertura del teatro Moderno”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 41, 8-XI-1893, p. 279.

⁵⁰⁶ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 140, 15-XI-1893, p. 166.

⁵⁰⁷ “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 42, 15-XI-1893, p. 306.

⁵⁰⁸ En este sentido, recordamos que Goula dirige las cinco representaciones de *Los amantes de Teruel* en su reposición en la temporada 1893/94 del Teatro Real.

dramática del músico más grande que registra la historia del arte de la música, parca en los efectos a que los maestros del día tienen acostumbrado al público, e inocente en extremo la acción que se desarrolla en el asunto baladí que inspiró a Beethoven [...]. La orquesta, ejecutó la obra con entusiasmo y veneración. La parte de las trompas, es de una dificultad enorme, porque hay que considerar que por continuado estímulo de los fabricantes de instrumentos de viento y mal entendida idea de la brillantez de los mismos, desde los primeros años de este siglo a nuestros días, ha subido cerca de un tono el diapasón de las orquestas, aumentando por consiguiente en muy grande proporción, el esfuerzo del instrumentista; y de estos, quienes más padecen son los encargados de ejecutar las partes de trombas y trompas sobre todo –por la especial índole de estos instrumentos– puesto que han de tocar punto alto lo que ya de por sí encierra dificultad respetable con el primitivo diapasón. Por esto resultó el acompañamiento del *Aria* de Leonora grueso y premioso. –Dejo para lo último hablar del maestro Goula por antítesis, puesto que en esta batalla por él dirigida y bien ganada, debe ser el primero. Ha puesto en la dirección de *Fidelio* toda su inteligencia y todo su entusiasmo de su dirección y bien lo demostró haciendo repetir con sus insistentes aplausos, las dos oberturas, la de *Fidelio* y la *Leonora* número tres a pesar de serle ésta tan conocida. ¡Qué sea muy enhorabuena!”⁵⁰⁹.

La primera parte de la temporada en el Teatro Real continúa con *Lucia* de Donizetti (primera representación 15 de noviembre) y el estreno de *La bella muchacha de Perth* de Bizet (19 de noviembre); siguen luego representaciones de óperas de repertorio, concretamente, *La Africana* de Meyerbeer (21 de noviembre), *La Traviata* de Verdi (22 de noviembre), *La Favorita* de Donizetti (2 de diciembre), *Lucrecia Borgia* de Donizetti, *Tannhäuser*⁵¹⁰ de Wagner (7 de diciembre), *Linda di Chamounix* de Donizetti (19 de diciembre), *Crispino y la bruja* de Luigi Ricci, *La judía* de Halevy (26 de diciembre), *Guillermo Tell* de Rossini (9 de enero), *Mefistófele* de Boito (17 de enero), *Los amantes de Teruel* de Bretón (Goula, 18 de enero), *Carmen* de Bizet y *Hamlet* de Ambrosio Thomas (3 de febrero).

⁵⁰⁹ Bretón, T.: “*Fidelio* de Beethoven, en el Teatro Real”. *Boletín Musical*. Madrid: Celestino Apaolaza impresor, 1894, pp. 53-56.

⁵¹⁰ *Tannhäuser* tiene cinco representaciones a lo largo de la temporada, concretamente el 7, 10, 13 y 20 de diciembre de 1893 y el 10 de enero de 1894. Todas son dirigidas por Juan Goula con Arkel, Torres, De Marchi, Tanci, Menotti, Oliver, Marriani, Magiá y Verdaguer en los papeles protagonistas. “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, diciembre 1893 / enero 1894.

El 10 de febrero se produce el cuarto estreno de la temporada, *Falstaff*, comedia de Verdi estrenada en el teatro de la Scala de Milán un año antes⁵¹¹ que tiene buena acogida en Madrid bajo la dirección de Juan Goula y la interpretación de Teresa Arkel, Delfino Menotti, Antonio Pini-Corsi, Josefina Huguet, Irma Monti Baldini, Luis Irbarne y María Giudice en las partes protagonistas. Los procedimientos musicales empleados en *Falstaff*, dice Alejandro Herrero y St. Aubín, “pueden parecer excesivamente sabios en algunos instantes, circunstancia que bien pudiera explicarse, por la conciencia que seguramente el autor posee de que los derroteros del gusto no se orientan hacia aquellas melodías candorosas, estímulo un día del inagotable y fácil sentimentalismo de nuestros abuelos. –No es nueva la tendencia en el maestro Verdi; por gallarda excepción entre sus compatriotas, luchó tenazmente desde el instante en que una revolución musical abrió campo nuevo al arte que vacilaba, y en muchas de sus últimas obras aceptó con ánimo abierto y buena voluntad el espíritu de las nuevas conquistas. –Tal vez por el exceso de metales y su amor no bien medido a la sonoridad, el público no acertaba anteanoche a dominar motivos de verdadera hermosura, que desaparecían sofocados por la exhuberancia de la instrumentación [...]. Nuevas audiciones darán, sin duda, realce a bellezas que anteanoche pudieron pasar desapercibidas. Valgan como ejemplo, la preciosa frase que con acompañamiento de fagotes, dice Falstaff en el acto segundo, y que, con ser tan corta, recuerda sin desmerecer inspiraciones acertadas del maestro Wagner, y la fuga con que la obra termina, pieza que, sin el cansancio del público, hubiera conquistado, a nuestro juicio, una verdadera ovación”⁵¹². Dice *El Heraldo de Madrid*: “Si el principio de la actual temporada no se caracterizó por una animación excesiva, forzoso es convenir que en estos meses postreros no pueden, los aficionados a novedades, censurar por no ofrecerlas a las empresas de la corte [...]. Hasta en el Real, después del reciente estreno de *Falstaff*, se prepara, para deleite de los abonados, la *reprise* de *Los maestros cantores*”⁵¹³.

Como cierre de temporada, Juan Goula escoge *Los maestros cantores* para su beneficio celebrado el 6 de marzo en una función en la que intervienen Teresa Arkel (Eva), Irma Monti Baldini (Magdalena), Francesco de Marchi (Walther von Stolzing), Delfino Menotti (Hans Sachs), Antonio Baldelli (Sixtus Beckmesser), Antonio Oliver

⁵¹¹ *Falstaff* se estrena el 9 de febrero de 1893.

⁵¹² H. y S.: “*Falstaff*”. *El Heraldo de Madrid*, 12-II-1894.

⁵¹³ “De teatros”. *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1894 [Suplemento de febrero, p. 11].

(David, aprendiz de Sachs), José Tanci (Kuntz Vogelsang, peletero), Alfonso Mariani (Veit Pogner, platero), Antonio Pini Corsi (bajo), Antonio Magiá (bajo), Martín Verdaguer (Hans Foltz, tejedor) y José Fúster (Konrad Nachtigall, hojalatero). A diferencia de lo ocurrido en su estreno dirigido por Mancinelli, en la reposición de *Los maestros cantores* el teatro está lleno, acudiendo a la función la Reina Regente, la Infanta Isabel y buena parte de la aristocracia madrileña. Dice H. y S. en *El Heraldo de Madrid*:

“Para el beneficio del maestro Goula se puso anoche en escena en el regio coliseo la hermosa partitura de Wagner. Obra hermosísima, genial, excelente, cuyas bellezas pudo anoche otra vez presentir el público, a pesar de no presidir la fortuna el conjunto de su ejecución.

El público que por completo llenaba el teatro, no llegó, es cierto, a manifestar su entusiasmo con el fuego y la vehemencia de los grandes éxitos; pero esto nada dice ni prueba en contra el esfuerzo individual de los cantantes, ni tal vez contra el acierto de las masas corales, y en ningún caso contra aquella música grave, sonora e inspirada, animada por el verbo de una alegría vigorosa y sana, que llega, aunque lo contrario se diga, al espíritu de nuestro público, el cual comprende sin esfuerzo y admira y aplaude las armonías sublimes que recogió el oído del maestro en las obscuras selvas de la vieja Germania y las verdes corrientes de sus hondos ríos.

Del deje de desencanto que la representación de anoche dejó en el espíritu de los apasionados de Wagner, no fue culpable seguramente Baldelli, que consiguió con justicia un éxito de buena ley y que cantó maravillosamente; ni Menotti, que con decir que estuvo como siempre, señalamos que rayó a gran altura; ni De Marchi, que hizo cuanto de su parte estuvo; ni la señora Arkel, que siente e interpreta la música wagneriana con verdadera pasión; ni todos los demás artistas que trabajaron como buenos. Fue la causa un error más fundamental sin duda, y que por partir de más alto robó efecto al esfuerzo de todos.

En el final del acto segundo y a petición de parte del público, salieron a escena los señores Almiñana y Goula. Salieron un instante sólo, para retirarse enseguida. Así pudieron complacer a los satisfechos y los descontentadizos.

La escena presentada con lujo de detalles y con convencimiento exacto del poema. El maestro Goula recibió muchos regalos de sus admiradores.

El teatro brillante y en el palco real S. M. la Reina Regente y S. A. la Infanta Isabel”⁵¹⁴.

Dice el *Boletín Musical* sobre el beneficio de Juan Goula y la reposición de *Los maestros cantores*:

“La noche del 6 tuvo lugar el anunciado beneficio del célebre maestro.

Cantóse la famosa comedia musical de Wagner *Los maestros cantores de Nuremberg*, que aunque no parece muy del agrado de nuestro público, alcanzó grandes y muy merecidos aplausos.

⁵¹⁴ H. y S.: “Espectáculos. Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”. *El Heraldo de Madrid*, 7-III-1894.

El desempeño fue magistral por algunos y notabilísimo por todos los demás, resultando un conjunto muy digno de aplauso y loa.

Baldelli y la Arkel, fueron los principales héroes de la noche, sin contar por supuesto al beneficiado, que, como siempre, es en nuestro concepto el principal artista, la primera parte, el primer titán entre los más celebrados, suponiendo, se sobreentiende, que todos los artistas actúen también en calidad de titanes.

Baldelli dio gran intención a la escena del acto primero: cantó muy bien la serenata del segundo: hizo admirablemente la escena muda del tercero, y regocijó al público cantando y accionando la famosa pieza del certamen del acto cuarto.

La Arkel estuvo admirable en toda la obra: se ve que domina la partitura; interpretó muy a conciencia el tipo de Eva, dando a toda su parte, expresión, acento, color y vida.

El desempeño de la obra, en suma, ha sido felicísimo, y a todos ha correspondido una buena parte en el general aplauso.

Los artistas fueron llamados repetidas veces al proscenio en unión del maestro Goula, en cuyo honor y beneficio se daba la función la noche a que nos referimos.

De las simpatías con que el maestro cuenta en nuestro público, dan fe los muchos regalos que recibió, entre los que recordamos:

Una magnífica corona de la empresa; una tarjeta de oro con un brillante de grandes dimensiones; dos riquísimas cigarreras de plata, una con un magnífico esmalte, de la Darclée, y la otra de una discípula del maestro; una botonadura de oro con perlas; un artístico tarjetero, de las señoritas de Millán; una medalla de bronce con toda la letra y música de la marselesa, y el busto del autor, de D. Pablo Bosch, y un bonito centro de bronce, del editor de música Sr. Zozaya.

Felicitamos al maestro Goula, deseándole como siempre muchos éxitos, muchos beneficios como el de que hablamos, y toda la gloria y prosperidades que merecen su talento, su envidiables méritos y su nunca desmentido patriotismo⁵¹⁵.

La temporada en el Teatro Real concluye con una segunda y última representación de *Los maestros cantores*, celebrada con el reparto indicado el 7 de marzo⁵¹⁶. Días antes, el 3 de marzo, la mezzo-soprano Emma Leonardi, telegrafía a Madrid aceptando un contrato para al menos 10 funciones en la temporada de primavera que prepara el empresario del Príncipe Alfonso. En la compañía figuran como principales atracciones la citada Leonardi, Mila Kupfer, el tenor Rawner y Regina Pinkerde, estando formada la orquesta y el coro por profesores y coristas del Teatro Real; ésta es la lista de artistas y los precios del abono que recoge la prensa de Madrid:

“Sopranos, mezzo-sopranos y contraltos: Linda Cerne Wulmann, Alicia Cucini, Pilar Bárcena.

Tenores: Rawner, Emiliani y otro en ajuste [Grani].

Barítonos: Scaramella y Mestres.

Bajos: Dubois y Arando.

Los maestros concertadores y directores de orquesta son Palminteri y Urrutia.

⁵¹⁵ “Teatro Real. Beneficio del Maestro Goula”. *Boletín Musical*. Madrid: Celestino Apaolaza impresor, 1894, pp. 116-17.

⁵¹⁶ “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid*, 6-III-1894.

Director del cuerpo de baile, D. Ángel Estrella; primera bailarina, la señorita Josefa Rubio.

La empresa cuenta con sesenta profesores de orquesta y sesenta coristas del Teatro Real.

El abono se abre por cuarenta representaciones a diario y veinte a turno par o impar.

En el abono de las cuarenta, los precios por la temporada completa son los siguientes:

Palcos plateas proscenios	2.130 pesetas.
Ídem plateas	1.120 pesetas.
Ídem entresuelos proscenios	2.150 pesetas.
Ídem entresuelos	1.120 pesetas.
Ídem principales proscenios	800 pesetas.
Ídem principales	640 pesetas.
Butacas sin entrada	120 pesetas.
Delanteras de plateas	55 pesetas.

En las funciones sueltas costará entradas de paseo y de abono, 1 peseta.

Los palcos desde 20 hasta 75 pesetas⁵¹⁷.

La temporada de ópera en el Príncipe Alfonso comienza el 31 de marzo y la empresa anuncia la primera representación de *Lohengrin* para el domingo 15 de abril (a las 8 y media, turno par, 16 de abono)⁵¹⁸, pero se suspende la función por indisposición de Leonardi, aplazándose el estreno de *Lohengrin* para el martes 17 de abril (a las 8 y media, turno impar, 17 de abono)⁵¹⁹. Intervienen Kupffer (Elsa), Leonardi (Ortruda), Grani (Lohengrin), Scaramella (Telramondo), Arando (Enrique el Pajarero) y Mestres (Heraldo) bajo la dirección de Palminteri⁵²⁰; dice *El Heraldo de Madrid*:

“Anoche se cantó la hermosa ópera de Wagner *Lohengrin*, suspendida el domingo por indisposición de la señora Leonardi.

Hay que confesar que la célebre artista resarcíó con creces, a sus admiradores y amigos, del disgusto que produjo hace pocos días su, por fortuna, ligera enfermedad.

La señora Leonardi interpretó a conciencia la parte de Ortruda, llena de dificultades.

En el acto segundo, sobre todo, arrancó entusiastas aplausos del numeroso público que escuchaba la obra, y se le hizo una verdadera ovación.

La Kupffer cantó con el gusto y arte que tanto se admira en esta artista.

El tenor Grani estuvo muy bien en el dúo del tercer acto y en el *racconto*, al que dio gran relieve.

Scaramella y Arando, muy bien, y Mestre contribuyó cuanto pudo al buen conjunto.

⁵¹⁷ “Ópera italiana”. *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1894.

⁵¹⁸ “El día de mañana. Espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 14-IV-1894.

⁵¹⁹ “El día de mañana. Espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 16-IV-1894.

⁵²⁰ “Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 14-IV-1894.

La obra bien presentada, y la orquesta, dirigida por el maestro Palminteri, sin el menor tropiezo”⁵²¹.

Con el mismo reparto se realizan cuatro representaciones más de *Lohengrin*, todas a las ocho y media de la tarde-noche, concretamente el miércoles 18 (turno par, 18 de abono)⁵²², el miércoles 25 (función 25 de abono)⁵²³, el domingo 29 de abril (función 29 de abono)⁵²⁴ y el martes 15 de mayo (turno impar, función 39 de abono)⁵²⁵. A finales de abril, Ramón Michelena pide al ministerio que le prorrogue su contrato de arrendamiento; denegado⁵²⁶, la *Gaceta de Madrid* publica un nuevo pliego de condiciones para el arriendo por concurso del Teatro Real. El pliego estipula un arriendo obligatorio por cinco años prorrogables a otros cinco voluntarios y exige que la compañía del Real se componga ininterrumpidamente de tres tiples, una mezzosoprano, una contralto, dos tenores dramáticos y uno de medio carácter, dos barítonos, dos bajos y un caricato, todos de reputación europea con buena acogida en los primeros teatros de Nápoles, Milán, París, Londres, Lisboa, Viena, San Petersburgo y el Real de Madrid. Las condiciones de arriendo exigen, además, un coro compuesto como mínimo de 80 voces (30 de mujeres y 50 hombres), una orquesta de al menos 100 profesores (incluidos dos maestros directores, uno de los cuales debe ser español), una banda militar y un cuerpo coreográfico. El Ministerio de Fomento impone también el estreno de una ópera no conocida en Madrid cada temporada, otra de autor español en tres o más actos y, finalmente, la asignación de un papel principal en una ópera de repertorio a un alumno premiado en la Escuela Nacional de Música⁵²⁷. Una Real Orden del 14 de junio adjudica a Luciano Rodrigo e Isasi el arrendamiento del Teatro; en septiembre muere arruinado Ramón Michelena que –dice Turina Gómez– “no pudo sobrevivir a su quiebra como empresario”⁵²⁸.

Barcelona: Atentado Anarquista

⁵²¹ “Príncipe Alfonso”. *El Heraldo de Madrid*, 18-IV-1894.

⁵²² “El día de mañana. Espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 17-IV-1894.

⁵²³ “Espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 24-IV-1894.

⁵²⁴ “Espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 29-IV-1894.

⁵²⁵ “El día de mañana. Espectáculos”. *El Heraldo de Madrid*, 14-V-1894.

⁵²⁶ Turina Gómez, op. cit. p. 175.

⁵²⁷ “Teatro Real. Pliego de condiciones para el nuevo arrendamiento”. *Boletín Musical*. Madrid: Celestino Apaolaza impresor, 1894, p. 252.

⁵²⁸ Turina Gómez, op. cit, p. 175.

A finales de agosto de 1893 el empresario del Gran Teatro del Liceo comunica los contratos de los tenores Ranner y Daddi, los barítonos Lherie y Terci, el bajo Dado, las sopranos Damerini, Demechi, Vitali Caroli, la mezzo soprano Mas y la soprano ligera Roestants. La empresa anuncia el estreno en Barcelona de *Manon Lescaut*, de Massenet, *Damnation de Fausto*, de Berlioz, *Pagliacci*, de Leoncavallo y *La Valkira* de Wagner⁵²⁹.

El 15 de septiembre se inaugura el curso académico de 1893/94 en el Conservatorio del Liceo con cinco nuevos nombramientos (entre ellos Francisco de Paula Sánchez Gavanyach y Antonio Nicolau) y por segundo año se imparten clases de alemán⁵³⁰. En la tercera semana de octubre, la junta de gobierno y la empresa del Liceo se reúnen para decidir qué partitura debe abrir la temporada, siendo las candidatas *Il Re di Lahore* de Massenet y *La Valkiria* de Wagner⁵³¹. Después de detenida deliberación y dadas las dificultades que ofrece la puesta en escena del drama de Wagner, la empresa y junta deciden que sea la ópera de Massenet la encargada de abrir la temporada el 4 de noviembre⁵³².

La temporada comienza finalmente el 7 de noviembre con la primera representación de *Guillermo Tell*, función en la que el anarquista Santiago Salvador lanza sobre la platea del Liceo dos bombas de tipo Orsini, de las que sólo explota una. El número de muertos se eleva a veinte y a raíz del atentado el público se retrae para ir a los otros teatros de la ciudad. El Liceo suspende la temporada de ópera de invierno y en su lugar Antonio Nicolau organiza dos series de conciertos con la participación de los profesores del Liceo.

⁵²⁹ *Ilustración Musical*, 135, 30-VIII-1893, p. 127.

⁵³⁰ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 136, 15-IX-1893, p. 135.

⁵³¹ “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 138, 15-X-1893, p. 151.

⁵³² “España”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 139, 30-X-1893, p. 158.

Capítulo XXII. Conclusiones.

“En cuanto a la plenitud del romanticismo, que es la obra de Wagner, no hay frase que la sintetice con tanta verdad como la que nos ha servido de lema: «...el romanticismo del Norte es una arpa eólica agitada por las tempestades de la realidad». Ahí están luminosamente conciliadas la opinión de los que llaman a Wagner idealista y la que le hace realista: idealismo etéreo en el fondo, y el *non plus ultra* del realismo en la forma”¹.

Analizada la información obtenida confirmamos la hipótesis de partida de esta tesis, es decir, desde principios de la década de 1860 observamos en España una fuerte polarización de opiniones en torno a la cuestión wagneriana. Por esta razón, pretendemos destacar la enorme controversia suscitada por Richard Wagner en nuestro país desde el estreno parisino de *Tannhäuser* hasta su muerte en 1883. Después de esta fecha, el compositor es aceptado como genio de la música y sus técnicas de orquestación y armonización son estudiadas y asimiladas, en mayor o en menor medida, por los compositores españoles de la tercera generación romántica o generación de la Restauración (Pedrell, Chapí, Bretón, Serrano, etc), aunque desde el punto de vista formal se mantiene después de 1883 la polarización de opiniones sobre la reforma wagneriana del drama musical. Desde el punto de vista ideológico procuramos destacar, a través de una selección de textos, las dialécticas ortodoxia / heterodoxia y *Parsifal* / Nietzsche (1888)², ésta última entendida como misticismo *versus* egotismo³, renuncia *versus* voluntad, dialéctica característica de la España Modernista que tiene su origen en el espíritu *fin de siglo* marcado por el *spleen*, el agotamiento del modelo cultural europeo occidental. La polarización de opiniones ante la obra de Richard Wagner se acusa en la crítica musical española en los años inmediatamente posteriores a la revolución *septembrista* de 1868 y, especialmente, desde 1869, cuando Andrés Vidal y Roger, representante de Francesco Lucca en España, vende las partituras para canto y piano de *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Dice Giovanni Allegra comentando la cuestión Wagner / Nietzsche en la España Modernista:

¹ Uriarte, E. de: “Orígenes e influencia del Romanticismo en la música”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 105, 30-V-1892, pp. 74-5.

² NIETZSCHE, F.: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.

³ En el sentido de Nietzsche de “autoafirmación” y “voluntad de poder”. En “¿Qué significan los ideales ascéticos?”, tercer capítulo de *La Genealogía de la moral*, Nietzsche manifiesta que los ideales ascéticos (pobreza, humildad y castidad) tienen escasa significación para un artista. El ideal ascético, que quiere reducir a él todos los demás, debe ser evitado como cercenador y castrador de la voluntad.

“En pocos campos literarios como el modernista sigue guardando cierta fuerza de persuasión el concepto de *Zeitgeist*; en pocas épocas como en la modernista puede legítimamente hablarse de un clima cultural, de «ideas que están en el aire». Nuestra intención es hoy la de aislar unas vetas del «espíritu del tiempo» modernista haciendo destacar las consecuencias que a lectura de unos pocos textos-clave produjo, o pudo haber producido, en aquella parcela del debate estético que se manifestó en Cataluña. [...]

Esta atmósfera venía fraguándose, con sus vaivenes y sus precarias fortunas, desde por lo menos un par de décadas, y no es un azar que el primer nombre de alcance realmente universal que hace su aparición en ella sea el de Richard Wagner”⁴.

La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1893 coincide en gran parte con la historia del WAGNERISMO, es decir un concepto *estilístico* empleado para denominar una corriente cultural iniciada en los años sesenta del siglo XIX que, como proceso, alcanza su punto culminante en las últimas tres década del siglo en los países –dice Bauer– “de lenguas centroeuropeas”⁵. En 1871 Antonio Peña y Goñi comienza a citar sistemáticamente a Wagner en sus artículos de *El Imparcial* y, poco después, en julio de 1871, Antonio Opisso escribe “Confíteor”, una declaración de intenciones wagneriana de *La España Musical*, propiedad de Andrés Vidal. Por tanto, el wagnerismo, entendido como corriente cultural, llega a España con retraso respecto a Francia⁶, si bien Juan Valera o Guillermo de Morphy entran en contacto con la obra wagneriana a finales de la década de 1850. No obstante, reiteramos que Richard Wagner no se convierte en un compositor conocido por la opinión pública española hasta el estreno parisino de *Tannhäuser* (1861); su negativa repercusión en la recepción de la obra de Wagner en España, retrasa la asimilación del wagnerismo en nuestro país. Por otro lado, la enorme popularidad de Richard Wagner en la sociedad madrileña en el período de estudio se debe en gran medida a la controvertida personalidad del compositor. Ya hemos señalado en el primer capítulo de esta tesis, que el documento histórico refleja una herencia que llega hasta nosotros, es decir, el objeto artístico se va enriqueciendo, adquiriendo nuevos significados. En este sentido, es la experiencia vital de Richard Wagner la que determina en gran medida los *topoi* repetidos en la

⁴ ALLEGRA, Giovanni (Vicente Martín Pintado, trad): “Aspectos de la cuestión Wagner/Nietche en la España Modernista”. *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España. (Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna)* © by Editoriale Jaca Book SpA, Milán, 1985). Madrid: Ediciones Encuentro, 1986, p. 372.

⁵ 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. 780.

⁶ En la década de 1860 se difunde en París *Ópera y drama* (Cfr. Allegra, op. cit, p. 86) y, recordamos, un grupo de wagnerianos franceses como Eduard Schuré, asisten al estreno en Munich de *Tristán e Isolda* (1865).

historiografía, entre ellos el fracaso de *Tannhäuser* en París en 1861. Así pues, la historia de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid comienza incluso antes de que ninguna de sus partituras sea interpretada en España (Barcelona, 1862) y, por esta razón, parte de la propia biografía del compositor, el genio que forma parte de la misma sociedad que lo hace, Wagner EL HOMBRE. Así pues, la historia de la recepción de Richard Wagner es, en primer lugar, la historia de las relaciones entre el compositor (como figura pública) y el público parisino (*Tannhäuser*) y alemán, es decir, Wagner nacionalista en *Los Maestros Cantores* (Munich, 1868), comedia wagneriana concebida como crítica al formalismo postulado por Hanslick y crítica al modelo de ópera italiana y, sobre todo, meyerbeeriana. Es probablemente Juan Valera, uno de los primeros socios accionistas de la Institución Libre de Enseñanza⁷, el primer español⁸ que da noticias sobre Richard Wagner en una carta a su hermano José fechada en Berlín el 26 de noviembre de 1856, cuando acude a una representación de *Tannhäuser*:

“Antes de anoche oímos en el Gran Teatro Real una ópera de Wagner, fundada sobre una antigua leyenda [...]. La música es profundísima y no por eso fastidiosa para los profanos. Las decoraciones, maravillosa, y los trajes, de una riqueza y exactitud singulares, Ni en París ni en Londres se representa nada mejor. Yo estaba con la boca abierta. La Wagner, sobrina⁹ del compositor, hacía de Princesa salvadora, y es tan linda y bien plantada, que el más melindroso penitente la tomaría por escala de Jacob para subir al cielo. Su tío anda errante por estos mundos, por haberse metido demasiado en las jaranas del 48”¹⁰.

1861-1868

Desde principios de la década de 1860 y particularmente desde el estreno de *Tannhäuser* en París en 1861, Richard Wagner se convierte en una figura pública en España a través de la gacetilla. París es entonces el punto de referencia, es el destino preferido por nuestros músicos (Barbieri, Gaztambide...), etc, pero es también el momento en que Giner de los Ríos divulga la doctrina krausista en Madrid y se produce un redescubrimiento de la cultura alemana. Kraus, que plantea su reforma de la Masonería a principios de la década de 1800 en Dresde, desarrolla una teoría histórica

⁷ Socio Accionista nº 307. “Lista de señores accionistas hasta el 30 de septiembre de 1877”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, I, 12, 5-X-1877, p. 71.

⁸ Cfr. López García, Pedro Ignacio: “Fin de siglo. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”. *Azorín et la Génération de 1898*. Pau: Université de Pau et des Pays de l’Adour, 1998, p. 272.

⁹ Johanna Jachmann, hija de Albert Wagner, hermano mayor de Richard que trabaja como director artístico con Botho von Hülsen en Berlín.

¹⁰ Citado en BRAVO VILLASANTE, Carmen: *Vida de Juan Valera*. Madrid: Magisterio Español, Colección de Novelas y Cuentos, 1974, p. 92.

según la cual la *Masonería* es la *única institución histórica que tiene como finalidad y razón de ser el cultivo en el hombre de su pura y completa humanidad*¹¹, a diferencia del Estado y de la Iglesia, cuyas finalidades de formación humana son sólo *parciales*. Kraus desarrolla su reforma y revisión de la Masonería y de la Historia en una serie de escritos publicados en Drede en 1811, de los cuales, *El ideal de la humanidad. Un ensayo. Preferentemente para masones*¹², es el más influyente en el movimiento libre pensador y krausista español de la Institución Libre de Enseñanza, uno de cuyos socios accionistas fundadores, Manuel Ruiz Zorrilla, es entre 1870 y 1873¹³ Gran Maestro Comendador del Gran Oriente de España¹⁴.

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 solamente dos fragmentos de *Tannhäuser*, la marcha (1864) y la obertura (1868) respectivamente. Es una etapa, por tanto, de escaso conocimiento de la música de Wagner, tanto por parte del público como por parte de nuestros músicos y compositores, si bien, a partir del estreno parisino de *Tannhäuser* se suscita en España un interés generalizado por la música, teoría y personalidad de Richard Wagner. En la primavera de 1867, Barbieri dirige dos veces la Marcha de *Tannhäuser* (domingos 22 y 28 de abril); aunque Barbieri es contrario a la reforma wagneriana desde el punto de vista formal (antiwagneriano) y considera al compositor alemán como un autor que desvía la música de sus cauces naturales, viendo con preocupación la proliferación del wagnerianismo en toda Europa¹⁵, lo cierto es que musicalmente reconoce el mérito de algunas partituras de Wagner. Es la Marcha de *Tannhäuser* una de las páginas de Wagner más apreciadas por Barbieri y él mismo se atribuye en varias ocasiones, pública

¹¹ Véase Ureña, Enrique M. (FERRER BENIMELI, J. A., coord.): “Krause, historiador y reformador de la masonería”. *La masonería en la España del siglo XIX. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española (Salamanca, 2-5 de julio de 1985)*, t. 2. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1987, p. 592 y ss.

¹² *Das Ubild der Menschheit. Ein Versuch. Vorzüglich für Freimaurer*. Dresden, 1881.

¹³ Manuel Ruiz Zorrilla exilia el 11 de febrero de 1873 a raíz de la proclamación de la República.

¹⁴ Díez de los Ríos San Juan, M^a Teresa (Ferrer Benimeli, J. A., coord.): “Catálogo de Publicaciones Periódicas masónicas (siglo XIX)”. *La masonería en la España del siglo XIX. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española (Salamanca, 2-5 de julio de 1985)*, t. 2. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1987, p. 763.

¹⁵ Cfr. “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.

y privadamente, el mérito de ser él el introductor de la obra de Wagner en España¹⁶, olvidando o desconociendo las interpretaciones realizadas anteriormente por Clavé en Barcelona. En este sentido, 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 configuración de los programas destinados a iniciar al público en la costumbre de los denominados Conciertos Clásicos y destacamos este hecho porque la partitura de Wagner no sólo figura en las interpretaciones de la Sociedad de Artístico-Musical de Socorros Mutuos (1864) y de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1867), sino que, además, la vuelve a programar en los “Grandes Conciertos Clásicos” organizados por la Asociación musical “24 de Junio”¹⁷ en la primavera de 1879 en el Salón de la Trinidad de Lisboa¹⁸. Llamamos la atención sobre estos hechos, porque el antiwagnerismo de Barbieri, como el de Arrieta y otros miembros de su generación, es un antiwagnerismo basado en el debate u oposición formal de la ópera italiana y la *obra de arte total* (Gesamkunstwerk), lo cual no impide que ambos reconozcan los méritos de algunas partituras wagnerianas; así explicamos las aparentes contradicciones de Arrieta y Barbieri respecto a la obra de Wagner.

La novedad más importante del periodo de Gaztambide como director de la Sociedad de Conciertos es el estreno de la obertura de *Tannhäuser* el 11 de julio de 1868, próxima la *Revolución septembrista*. La partitura wagneriana se interpreta en seis ocasiones durante el verano, concretamente los días 11, 12, 16, 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 destaca el enorme éxito que obtiene la composición desde su primera interpretación y, también, la dificultad de ejecución de esta obertura tipo popurrí en la que aparecen muchos de los temas significativos de la ópera, fenómeno que desde el punto de vista de la recepción supone que el público de Madrid se familiariza con los

¹⁶ “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.

¹⁷ 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.

¹⁸ Cfr. 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.

temas de *Tannhäuser* veintidós años antes¹⁹ del estreno de la ópera en el Teatro Real, aunque paradójicamente los músicos de la Sociedad de Conciertos no la comprendan: la Marcha de *Tannhäuser* “era un disparate ante la ciencia, ante la práctica y el buen gusto”²⁰. Si desde 1861 Wagner es considerado sobre todo como *músico del porvenir* perteneciente a una *escuela pintoresca* (Vicente Cuenca), a partir del estreno de *Los maestros cantores* en Munich (junio 1868) y, sobre todo, a partir de la Revolución de 1868, se acusa en España la vinculación entre la música de Wagner –como paradigma de la revolución musical– y la revolución política. Un suelto recogido en *El Imparcial* con motivo de las interpretaciones de la obertura de *Tannhäuser* dirigidas por Gaztambide en el verano de 1868 es explícito a este respecto; dice Isidoro Fernández Flórez:

“¿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*”²¹.

Entre 1861 y 1868 el público que acude al Teatro Real es un público habituado al repertorio italiano (Rossini, Donizetti, Bellini, la primera época de Verdi) y la Gran Ópera (Meyerbeer, Auber, Halevy). El debate *belcantismo* versus *wagnerismo* se plantea en términos formales, es decir, ¿cuál es la relación entre música y texto?, ¿qué forma debe tener el drama lírico? ¿verso o prosa? Para Cuenca, crítico antiwagneriano, el valor de una obra musical y su pervivencia en el tiempo, es decir, su legitimación como obra de arte, depende de su forma; en este sentido Cuenca entiende que la causa formal²² de la música, su esencia inmutable²³, es la melodía, y, siguiendo a Marco Scudo y François y Edouard Fétis, opina que la expresión de los sentimientos son, conforme a la estética *belcantística*, patrimonio exclusivo de la melodía, “del canto”. La belleza

¹⁹ Recordamos que la obertura de *Tannhäuser* es, además, una de las partituras más interpretadas en Madrid. Véase el apéndice de esta tesis.

²⁰ *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.

²¹ *El Imparcial*, 18-VII-1868.

²² 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.

²³ Dice Cuenca: “la melodía no puede morir ni transformarse; es inmortal como su inspiración divina y su inviolable virginidad”. “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.

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 que Wagner es uno de los compositores responsables de la disolución del sistema tonal postulado por la teoría físico-armónica de base pitagórica sistematizada por Rameau; 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 no sólo en su utilización tradicional sino, además, dotándolas de nuevas funciones armónicas), etc; en definitiva, Wagner llega a la práctica disolución de la tonalidad en el acorde de *Tristán* (1865). Según Cuenca, la nueva escuela wagneriana (*pintoresca*), basada en la utilización *retórica* de la armonía, es la representante del *materialismo en música* y, además, responsable de su decadencia. Es materialista, es decir, realista (casi podríamos decir fotográfica²⁴), en el sentido de aprehender objetos materiales (*El anillo*, la espada –Notung–, el Grial, etc.) y naturales (el murmullo del bosque) con la técnica del *leitmotiv*, pero, sobre todo, es materialista porque la sujeción de la música al poema propugnada en la teoría wagneriana, es considerada por la crítica romántica como imitación objetiva, es decir, en palabras de Oscar Camps y Soler “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”²⁵. Desde el punto de vista ideológico, Wagner es materialista por el contenido alegórico de su *Tetralogía*²⁶, pero también por el tratamiento que hace del amor carnal ensalzado en la *Venusberg*, en el amor incestuoso de los hermanos Sigmundo y Siglinda o en *Tristán*

²⁴ Utilizamos el término para destacar la influencia de este nuevo arte en la pintura (realismo social) y literatura (naturalismo).

²⁵ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 1; parafraseando a Camps y Soler, la música de Wagner es el *materialismo en el arte*.

²⁶ En la primavera de 1863 Wagner lee el libro de *El Anillo de los Nibelungos* en San Petersburgo. Poco después 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.

*e Isolda*²⁷. Para las dos generaciones que conviven en el Sexenio Liberal (generación Romántica y generación del 68) la ópera está en decadencia, estando presente este sentimiento especialmente en la década comprendida entre 1865²⁸ (estreno de *Tristán e Isolda*) y 1874 aproximadamente (polémicas wagnerianas). No obstante los motivos son opuestos para wagnerianos y antiwagnerianos: para éstos esta decadencia viene determinada por la huida de la sencillez (sencillez y simplicidad como características esenciales de la belleza) y la utilización de técnicas propias del estilo de escritura wagneriano en armonía e instrumentación. Óscar Camps y Soler define por oposición de contrarios las características de la escuela italiana (Rossini) y la escuela moderna reformista (Wagner), 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
Tradicición	Innovación
Sencillez	Aglomeramiento
Claridad y redondez de formas	Abstrusión
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.
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.

²⁷ El amor material (carnal, sensible), opuesto al amor ideal de la ópera romántica.

²⁸ En 1864 muere Meyerbeer.

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” ²⁹ .

En resumen, 1861-1868 es una etapa en la que nuestros compositores son italianizantes en la forma (recordamos el mismo caso de Pedrell). Desde el punto de vista cultural, la mayor influencia es francesa o parisina (como lo es en gran parte de usos y costumbres), pero, al mismo tiempo, los intelectuales madrileños se interesan por la cultura alemana. En este sentido, en los años que rodean la revolución de 1868, se introduce en Madrid abundante literatura ultrapirenaica y es la librería de Durán (luego de Fernando Fe) uno de los principales centros de venta en Madrid de libros de autores alemanes. Además, la etapa prerrevolucionaria coincide con el periodo en que Giner de los Ríos forma a la última generación krausista, en su mayoría hombres formados en el Colegio Internacional, fundado en 1866 en la Corredera Alta de San Pablo por Salmerón y Manuel Gómez Marín. En este sentido, destacamos siguiendo a Celsa Alonso que “lo que empezó siendo en los años cuarenta un deseo de renovar los estudios de derecho y de la universidad española, terminó siendo el origen de toda una concepción filosófica o ética, que explica la enorme dimensión del krausismo español”³⁰. En 1869, siendo Salmerón su único director y propietario, el Colegio Internacional se traslada a una casa señorial de dos pisos situada en el número 19 de la calle Ancha de san Bernardo, próxima a la Universidad. Coincide esta apertura con la *primera cuestión universitaria* suscitada a raíz del Decreto Orovio, que congela las enseñanzas impartidas en la Facultad de Filosofía y Letras. Los cursos libres del colegio son, la primera respuesta de los krausistas en el campo de la enseñanza privada a la política represiva del partido moderado. Allí se forman un tercer grupo de discípulos de Sanz del Río, entre los que destacamos a Manuel de la Revilla, el gran amigo de Peña y Goñi que destaca la esencia de la filosofía importada por Sanz del Río, es decir, “su

²⁹ Camps y Soler, O.: “Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini”. *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 1.

³⁰ Alonso, Celsa: “Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1 (1996). Madrid: SGAE, 1996, p. 170.

amplio sentido armónico y conciliador, su admirable método analítico, su carácter espiritualista y religioso, su noble amor a la libertad en todas sus manifestaciones”³¹.

1869-76

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 la Revolución de 1868, la monarquía de Amadeo I, la Primera República y la Restauración borbónica, monarquía instaurada en Alfonso XII (1874-85) 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 un contexto adecuado 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 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. Así, tras la revolución *septembrista* el empresario del Real, Faustino Velasco³², no puede pasar de ésta su tercera temporada³³ 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, ahora, “Teatro Nacional de Ópera”. El gobierno le

³¹ “Revista Bibliográfica”. *El Imparcial*, 20-IV-1874, p. 3. Manuel de la Revilla destaca que Krause está superado en la estética de Hegel y, reseñando el *Compendio de Estética* de Krause traducido por Francisco Giner, opina que “es un reducidísimo compendio que, en nuestro juicio, no merecía los honores de la traducción”.

³² Bagier cede sus derechos a Velasco en escritura firmada el 14 de julio de 1866 ante el cónsul general de España en París.

³³ Cfr. TURINA GÓMEZ, J.: “El esplendor. 1865-1880”. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 109 y ss.

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 y en la de 1870/71 *Marina* de Arrieta (ópera), que es un estreno a medias. 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 es impracticable hasta que la situación política se normalice. 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 influidas por una crisis económica y, viceversa, imposibilitó³⁴ que el Teatro Real, el único en Madrid capaz de afrontar con éxito el montaje de una ópera wagneriana en ese momento, realizara un estreno, el primero de los cuales, *Rienzi*, anuncia Teodoro Robles en la temporada 1874/75, aunque este estreno no llega a realizarse. 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 1874 en Sagunto (Martínez Campos), la progresiva normalización de la vida institucional hasta la proclamación de la Constitución de 1876 y, sobre todo, el conocimiento cada vez mayor de la música y teoría artística de Wagner, hacen posible el estreno de *Rienzi* el 5 de febrero de 1876. Los años que rodean a revolución de 1868 son –dice Palacio Atard– “en Europa aquellos los años del pangermanismo, del pan-eslavismo, del pan-latinismo [...] Sobre ese fondo europeo hay que situar el reverdecimiento en España de un «pan-iberismo» que tiene amplia acogida en los medios progresistas, en los federales y en las logias masónicas”³⁵. En la etapa del Sexenio Liberal (1869-74) y principios del reinado de Alfonso XII (hasta 1876), Jesús de Monasterio hace popular la Obertura de *Rienzi* y la Obertura y Marcha de *Tannhäuser*, estrenando sin éxito el Preludio de *Lohengrin* en 1869. En los conciertos del Príncipe Alfonso se forma un núcleo wagneriano, en palabras de Félix Borrell “detrás de la Obertura y de la Marcha del [sic] *Tannhäuser*, se

³⁴ 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.

³⁵ PALACIO ATARD, Vicente: *La España del siglo XIX 1808-1898*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981 (segunda edición), p. 412.

formó un grupo de aficionados inteligentes, compuesto de alguno que otro escritor, dos o tres médicos, algún pintor, un ingeniero militar, que no necesito nombraros, y un músico, ¡uno solo!, que también sabéis quien es”³⁶. La etapa 1869-1876 es también la época en la que Andrés Vidal y Roger vende las partituras de *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* en Barcelona, mientras su hijo Andrés Vidal y Llimona, afincado en Madrid, entabla amistad con Antonio Peña y Goñi que, desde entonces, colabora en *La España Musical*. Es la etapa de las primeras grandes polémicas wagnerianas suscitadas en España a raíz del estreno de *Lohengrin*³⁷ (1871) y *Tannhäuser* (1872) en Bolonia, ya que *La España Musical* entra en debate con algunos periódicos italianos antiwagnerianos; Peña y Goñi también realiza algunos comentarios en *El Imparcial*, aunque no interviene directamente en la polémica. En 1873 se anuncia la fundación en Barcelona la Sociedad Wagner (estatutos 1874), cuya presidencia honorífica acepta Richard Wagner, aunque su presidente efectivo es José Pujol Fernández. A finales de 1873, José de Castro y Serrano envía desde la Exposición Universal de Viena una serie de artículos a *La Ilustración Española y Americana*; en el que publica la revista el 8 de diciembre, Castro y Serrano aboga por la subvención oficial para representar la ópera española y los dramas de Wagner. En este sentido, en el escrito dedicado a Antonio Peña y Goñi, Castro y Serrano destaca que los dramas wagnerianos presentan el inconveniente de una puesta en escena más cara que la mayoría de las producciones de ópera representadas entonces en el Teatro Real³⁸. *Un caballero español* expone también los puntos esenciales de la reforma wagneriana, al mismo tiempo que *El Arte* publica un estudio crítico-analítico sobre la ópera española del antiwagneriano José Parada y Barreto, prologado por el también antiwagneriano Hilarión Eslava³⁹. *El Arte* se hace eco de los artículos de José de Castro y Serrano y a

³⁶ 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, p. 11.

³⁷ “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?”. *La España Musical*, VII, 288, 4-I-1872, p. 7.

³⁸ 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.

³⁹ PARADA Y BARRETO, J.: *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico, por D. José Parada y Barreto, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava*. Madrid: Imp. de *El Arte*, 1873. En prensa en *El Arte*, I, nº 7 (15-XI-1873, p. 5-6) y ss.

finales de diciembre de 1873⁴⁰, 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”⁴¹. *El Trovador* de Madrid contesta entonces en el artículo “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, calificando al autor del suelto como retrógrado, tradicionalista y apegado a lo antiguo. Con idéntico título, *El Arte* contesta en “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”⁴² en el que 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”⁴³. “Por que claro es –continúa *El Arte*– que si nosotros decimos que los wagneristas son los krausistas de la música 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...”⁴⁴. 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”⁴⁵. Los artículos de Castro y Serrano, leídos y comentados en el Ateneo de Madrid, son contestados a principios de 1874 por Antonio Peña y Goñi en una serie sobre Richard Wagner dedicada a *Un Caballero Español*, escritos publicados en *La Ilustración Española y Americana* y entre los que se encuentra la primera biografía sobre el compositor alemán realizada por un español. En abril de 1874 se inicia la primera gran polémica wagneriana exclusivamente española (1874); primera gran polémica wagnerista por los personajes que intervienen, por la cantidad de escritos que produce y, sobre todo, porque tiene carácter nacional. Con la utilización de este último adjetivo, *nacional*, ponemos de relieve que afecta a las dos ciudades que determinan el repertorio de ópera que circula en España, es decir, afecta al

⁴⁰ *El Arte*, I, 13, 27-XII-1873 [?].

⁴¹ Citado en “Una protesta en favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

⁴² “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”. *El Arte*, I, 15, 11-I-1874, p. 4.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Gran Teatro del Liceo y al Teatro Real de Madrid. En la ciudad del Llobregat estalla a raíz de las críticas que reciben los conciertos organizados por el Ateneo de Barcelona, en cuya primera sesión no se incluye ninguna partitura de Wagner; la polémica se traslada a Madrid cuando Barbieri *media* entre los polemistas, José Piqué y Cerveró (Ateneo de Madrid) y José Pujol Fernández (Sociedad Wagner), en un artículo en el que pretende aparecer en una posición imparcial respecto al tema Wagner y en el que intencionadamente cita a Peña y Goñi; esta alusión propicia la contestación del crítico musical que es lo que desea Barbieri⁴⁶. Así pues, entre 1871 y 1874 la documentación recogida sufre un incremento significativo, si bien, la información disminuye en 1875 considerablemente, hecho que llama la atención de los contemporáneos como Peña y Goñi, pero que, en nuestra opinión, se relaciona con los retrasos y la tardanza en el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth. El 5 de febrero de 1876 se estrena *Rienzi* de Richard Wagner en el Teatro Real de Madrid, el tribuno de Roma que en el siglo XIV unifica la Rumania bajo una república: las analogías con la unificación italiana y la situación política española coetánea (*República ducal* de Serrano, 1874) atraen al público madrileño y a Rosario de Acuña (masón), una de las principales representantes del librepensamiento que días después estrena el drama *Rienzi* en el teatro del Circo. El estreno de *Rienzi* da lugar a que se publiquen numerosos artículos y, en resumen, destacamos que entre 1869 y 1876 el estudio de la cultura y pensamiento germano en Madrid se llega a convertir en una moda criticada irónicamente por Augusto Mosquera en el artículo “La filosofía alemana”⁴⁷ (1874), escrito que destaca la novedad de esta tendencia que “nosotros, hombres a la moderna, hombres a la moda, lo aceptamos con verdadero entusiasmo [...]: Sigamos la moda. Seamos alemanistas.[...] ¡Oh, la Alemania! Seamos alemanistas (no alemanes), porque Alemania es la nación de la ciencia, de la cerveza, de la FILOSOFÍA.... y de las ametralladoras”⁴⁸. Las crónicas de *Un lunático* ejemplifican cómo se está realizando este proceso en 1874 y cómo éste está ligado al wagnerismo:

“¡WAGNER! Es decir, *Alemania*; el águila de dos cabezas que mira las dos mitades de la Europa; el espíritu alemán llenándolo todo: el libro con su filosofía;

⁴⁶ Cfr. Francisco A. Barbieri: “Cartas musicales. Segunda, a D. Antonio Peña y Goñi”. *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, p. 2.

⁴⁷ Mosquera, A.: “La filosofía alemana”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 32, 30-VIII-1874, pp. 507-509.

⁴⁸ Mosquera, A.: “La filosofía alemana”. *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 32, 30-VIII-1874, p. 509.

la industria con sus fundiciones, sus tejidos y su cerveza; la política con la esponja de las grandes nacionalidades y la guerra con su formidable organización militar.

WAGNER, es decir; la supremacía, el despotismo de la música alemana sobre todas las músicas; Alemania reinando en el porvenir sobre la ópera con el maestro bávaro, como cabía reinar sobre la política con Bismark y sobre la guerra con Moltke.

En aquel momento⁴⁹, ante aquel saludable monolito vestido de dril, tuve una revelación de lo futuro; vi la Alsacia devorada, Sedán rendido; París sitiado; Napoleón III buscando, como Napoleón I, la paz de Temístocles en el suelo británico, y exclamé:

–¡Alemania! ¡el porvenir es tuyo! ¡Wagner!... ¡tuyo es la música del porvenir!

Si hemos de vivir al minuto del reloj social es preciso que vayamos estudiando el idioma alemán y buscando sastres, y ayas y cocineros alemanes, y bailarinas alemanas a quienes hacer el amor alimentiscamente [sic]. La corriente galvanizadora que pasaba sobre nosotros viniendo de Francia; hoy viene de Alemania y nos vamos a encontrar dentro de poco como dorados al galvanismo alemán.

Hay modas de telas y de trajes.

Modas de color de pelo y de color de cutis.

Modas de modo de andar y hablar, y suspirar y reír.

Modas de virtudes.

Modas de crímenes.

Modas de sistemas filosóficos, musicales y planetarios.

Y hay, por fin, entre el sin número de modas posibles, modas de imperios.

El imperio de moda es Prusia, y de Prusia verán ustedes partir para caer sobre Europa, como las innumerables lenguas de fuego del bouquet de una fiesta pirotécnica, todas las ideas, todas las invenciones, todos los sistemas y todos los caprichos del espíritu que dan aspecto, color y fisonomía a este conjunto de seres libres, esclavos siempre del más fuerte, que se llama sociedad europea”⁵⁰.

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*⁵¹ de *Lohengrin* (23-IV-1876)⁵². 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

⁴⁹ *Un Lunático* se refiere a los instantes que siguen a una ejecución de la obertura de *Tannhäuser*, interpretada por una charanga de Colonia, ciudad que visita Isidoro Fernández Flórez en el verano de 1865.

⁵⁰ *Un Lunático*: “Madrid”. *Los lunes de El Imparcial*, 17-VIII-1874, p. 2.

⁵¹ *Lohengrin*. Acto III, escena 1: *Treulich geführt ziehet dahin*.

⁵² 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).

anterior. En la etapa 1869-1876 ninguno de los directores invitados por la Sociedad de Concierto para las temporadas de verano celebradas en el Jardín del Buen Retiro (Skoczdoopole, Arbán, Bottessini, Dalmau y Oudrid) estrenan partituras wagnerianas, dirigiendo únicamente obras de repertorio. No hemos localizado ningún testimonio de Jesús de Monasterio sobre la cuestión wagneriana, pero Peña y Goñi destaca el wagnerismo del violinista y compositor cántabro, es decir –dice Peña– “tiene la debilidad de creer que Wagner ha escrito algo bueno”⁵³. En este sentido, aclaramos que el wagnerismo para la tercera generación romántica de músicos españoles, influida ideológicamente por el magisterio krausista de Giner de los Ríos (1839)⁵⁴, se acerca al wagnerismo desde una postura ecléctica y universalista, no exclusivista. 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 (1868), Skoczdoopole 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 de Wagner pero Arbán, director invitado para la serie de verano del Jardín del Buen Retiro, dirige nuevamente la Obertura y Marcha de *Tannhäuser*; es la primera vez que en una temporada de conciertos se escuchan dos partituras de Wagner. 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. Monasterio dirige la Obertura de *Rienzi* nuevamente en el concierto celebrado el 3 de marzo de 1872 en el Príncipe Alfonso, pero a pesar de que es muy aplaudida⁵⁵, su audición da lugar a un incidente: un individuo comienza a silbar

⁵³ Peña y Goñi, A.: “Bocetos musicales”. *Los Lunes de El Imparcial*, 25-V-1874.

⁵⁴ Generación de la Restauración, formada entre otros por Felipe Pedrell (1841), el mayor de ellos, Miguel Marqués (1843), Manuel Nieto (1844), Julián Gayarre (1844), Casimiro Espino (1845), Apolinar Brull (1845), Antonio Peña y Goñi (1846), Joaquín Valverde padre (1846), Tomás Bretón (1850), Ruperto Chapí (1851), Jerónimo Jiménez (1854). Coincide con la denominada generación de sabios en la que destacamos a: Francisco Giner de los Ríos (1839), Benito Pérez Galdós (1843), Joaquín Costa (1846), Emilio Serrano (1850), Emilia Pardo Bazán (1852), Leopoldo Alas (Clarín, 1852), Palacio Valdés (1853), José Ortega Munilla (1856) y Marcelino Menéndez y Pelayo (1856).

⁵⁵ *El Imparcial*, 4-III-1872.

pero el público responde gritando: “¡fuera, fuera!”⁵⁶. Destacamos estos hechos porque en las sesiones celebradas por la Sociedad de Conciertos son frecuentes las controversias sobre la música de Wagner durante todo el periodo de estudio, una muestra más del intenso debate entre ortodoxia y heterodoxia, en este caso musical. No obstante, destacamos que la educación del público en el primer estilo de Wagner se consolida en la etapa 1869-76 a través de los escasos fragmentos de *Rienzi* y *Tannhäuser* interpretados, fragmentos que se convierten enseguida en populares y, de hecho, Eusebio Dalmau dirige nuevamente la obertura de *Rienzi* en los conciertos celebrados en el verano de 1872 en el Buen Retiro. 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. Es la primera vez que se interpretan tres partituras de Wagner en una temporada de conciertos y, recordamos, Skoczdo pole estrena *Rienzi* en Madrid en 1876. En las sesiones dirigidas por Monasterio en la primavera de 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 que, creemos, se conoce con anterioridad en la ciudad española, convirtiéndose desde entonces en una pieza 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*⁵⁷ de Wolfram en *Tannhäuser*, *O Douce étoile*⁵⁸.

En lo que se refiere a la crítica musical, entre 1869 y 1876 sendos grupos de Madrid y Barcelona inician la tarea de dar a conocer la obra teórica de Wagner desde una posición favorable al compositor. Entre estos primeros wagneristas están Antonio Peña y Goñi y José de Castro y Serrano⁵⁹ (Madrid) y el grupo vinculado a *La España Musical*

⁵⁶ [Peña y Goñi, A.]: “Sección de Espectáculos”. *El Imparcial*, 4-III-1872.

⁵⁷ *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*.

⁵⁸ Estreno en Madrid. *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*. Paráfrasis para violín (Sr. Amato) y piano (T. Power).

⁵⁹ Recordamos, el mentor de Felipe Pedrell en Madrid, cuando éste trata de estrenar su trilogía *Los Pirineos* a principios de la década de 1890 en el Teatro Real, sin éxito.

en Barcelona de Andrés Vidal, grupo en el que figuran los *doce apóstoles*⁶⁰, es decir, los componentes de la Sociedad de Cuartetos de Barcelona, agrupación que hace populares arreglos sobre *Rienzi*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, o sea, un repertorio similar al dirigido por Monasterio. 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. Algunos tratan sobre la necesidad de que el Teatro Real de Madrid varíe su repertorio e incluya alguna partitura de Wagner, demandas que Peña traslada al empresario del regio coliseo, Teodoro Robles. El grupo de Barcelona, que produce gran cantidad de escritos, está formado por Antonio Opisso, Felipe Pedrell, Clemente Cuspinera, José Pujol Fernández (eclesiástico y presidente de la Sociedad Wagner en 1874) y los editores Andrés Vidal y Roger y Andrés Vidal y Llimona, este último establecido en Madrid y editor del primer libro publicado en España sobre la música de Wagner, dedicado por Peña y Goñi a *Rienzi* (1875)⁶¹. 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*⁶² y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar”⁶³.

En la etapa 1869-1876 se observa un incremento en el número de noticias localizadas y aparece por primera vez un escrito de Wagner, *El judaísmo en música*, publicado en *La España Musical*⁶⁴ de Barcelona en 1869. En 1870, Antonio Opisso empieza a traducir algunos artículos sobre el compositor y *La España Musical* dedica progresivamente más espacio a Richard Wagner. El cambio definitivo respecto a Richard Wagner y su obra se da en la primavera de 1871, cuando Peña y Goñi, Castro y Serrano y Guillermo de Morphy empiezan a llamar la atención sobre la necesidad de dar

⁶⁰ Agrupación compuesta por 12 músicos de las capillas barcelonesas. Cfr. 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.

⁶¹ 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.

⁶² El editor fundador es Andrés Vidal y Roger, padre de Andrés Vidal y Llimona.

⁶³ Pedrell, F.: *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París: Librería de Paul Ollendorff, S. A., p. 11.

⁶⁴ 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).

a conocer la obra Richard Wagner en Madrid, en una serie de artículos publicados con motivo de los estrenos de *Marina* (ópera, Teatro Real, 16 de marzo) y *Don Fernando el Emplazado* (Teatro de la Alhambra, 12 de mayo). Poco después, en julio de 1871, Antonio Opisso realiza una declaración de intenciones wagneriana en *La España Musical* (Confiteor) y, desde entonces, la revista sigue la mayor parte de los estrenos wagnerianos realizados en el extranjero, dando un trato de favor al alemán sobre otros compositores; una tendencia similar observamos en *El Imparcial*, donde escribe Peña y Goñi, de forma que la documentación recogida a partir de 1871 se incrementa significativamente con respecto a la etapa prerrevolucionaria, lo que denota un cambio respecto a la obra de Richard Wagner en España. En el Sexenio Liberal (1869-1874) y sobre todo desde la subida al trono de Amadeo de Saboya (1871), el rey masón que viene de Italia, se está creando en Madrid *un caldo de cultivo*, una verdadera necesidad de Wagner que desemboca y cristaliza en una fortísima corriente wagneriana desarrollada en la última década del siglo XIX y dos primeras del XX en los ámbitos madrileño y barcelonés. Es desde 1871 cuando Peña y Goñi comienza a citar, podemos decir sistemáticamente, a Richard Wagner en sus artículos, escritos publicados en *El Imparcial*, de Eduardo Gasset y Artime, uno de los primeros accionistas de la Institución Libre de Enseñanza⁶⁵. Las demandas de Peña y Goñi, Morphy, Castro y Serrano, etc., tienen respuesta después en las programaciones y estrenos realizados en el Teatro Real: la ópera, en crisis desde la muerte de Meyerbeer (1864) y el estreno de *Tristán e Isolda* (1865), necesita renovarse y, desde aproximadamente la temporada 1873/74, observamos un cambio progresivo en la sensibilidad del público madrileño, ocupando una parcela cada vez más importante la producción alemana (*Freyschütz*, de Weber). Las polémicas entre José Piqué y Cerveró y José Pujol Fernández⁶⁶ en Barcelona (primavera de 1874) y las de Barbieri y Peña y Goñi en Madrid⁶⁷, ponen de manifiesto que la personalidad de Wagner *hombre e ideólogo*, es uno de los factores que repercuten negativamente en la recepción de su obra en España. Como rasgos característicos de su carácter sobresalen su soberbia, falta de modestia y enorme amor propio, características censuradas especialmente por los músicos de tendencia antiwagneriana. Son numerosos los testimonios que hacen hincapié en este aspecto que

⁶⁵ Socio Accionista nº 23. “Lista de Señores Accionistas hasta 30 de septiembre de 1877”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, I, 12, 5-X-1877, p. 68.

⁶⁶ Presidente de la Sociedad Wagner.

⁶⁷ La cuestión principal de la polémica entre Barbieri (1823) y Peña y Goñi (1846) sigue siendo la crisis de la ópera del siglo XIX, es decir, es una polémica sobre ópera italiana *versus* wagnerismo, conservadurismo *versus* revolución, tradición *versus* renovación, es decir, un debate generacional.

Barbieri expresa al decir que “Ricardo Wagner es literato y compositor; literato, no sólo para escribir los libretos de sus óperas, sino para hacerse la crítica de ellas en tales términos que viene a decir sustancialmente: «Todo el que no me aplauda ni me siga, es un bruto, porque yo soy el verdadero Mesías del drama lírico; y todas las óperas que se han escrito hasta el día, no son más que música de baile». –Confesamos que quien esto dice no da muestras de tener mucho talento, ni menos de ser muy modesto. Jesucristo predicaba con la palabra y el ejemplo la doctrina de la redención humana (que es más que la redención de la ópera), sin embargo, daba al César lo del César, y procuraba ganarse prosélitos con su modestia y mansedumbre: pero Wagner, a lo que parece, tiene menos de la humildad del Salvador que del orgullo de Satanás; y aunque es cierto que todos los grandes genios de la humanidad han tenido el convencimiento del valor de sus obras, no es menos cierto que la modestia ha sido y es siempre compañera inseparable del verdadero talento”⁶⁸. En la polémica, Barbieri reconoce el mérito de algunas partituras de Wagner romántico (*Holandés, Tannhäuser...*), 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 palabra⁶⁹ y en *Ópera y Drama* enuncia su teoría sobre la *obra de arte total (Gesamkunstwerk)*⁷⁰, 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 un mayor realismo (verdad dramática), 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 –parafraseando a 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

⁶⁸ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *Revista Europea*, I, 25, 16-VIII-1874. También en *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

⁶⁹ Después de todo, Wagner es primero poeta y después músico, influido desde su niñez por su padrastro el actor Ludwig Geyer.

⁷⁰ Wagner responde así a lo que considera “indignidad” del teatro de entretenimiento de gusto francés y a la mediocridad de las historias *Biedermeier* y con su teoría sobre el drama musical y la *obra de arte total*, pretende reaccionar frente al decaimiento *de lo sublime en remilgado, de lo bello en atrayente*.

ocasiones⁷¹, dentro de una concepción esencialmente sinfónica, 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 hace difícil la entonación y el aprendizaje de los personajes wagnerianos. Por esta razón, son frecuentes en sus protagonistas la entonación 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 melodías⁷², las cuales, en muchos casos hasta para los instrumentos de orquesta suelen ser de una grandísima dificultad”⁷³.

⁷¹ Fenómeno relacionado con el contenido psicológico que Wagner asigna a algunos de sus *leitmotiven*.

⁷² Recordamos dos proyectos de estreno de *Tristán e Isolda* frustrados en Viena (1863).

⁷³ Asenjo Barbieri, F.: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”. *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

En la temporada 1874/75 Fernando Rovira anuncia el estreno de *Aida* y *Rienzi* en el Teatro Real, aunque la ópera de Wagner no se estrena hasta la temporada siguiente. 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”⁷⁴. El 29 de julio de 1875 Hermenegildo Giner abandona Bolonia después de realizar estudios de literatura italiana con Giosué Carducci en el Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles de la capital toscana en los cursos 1873/74 y 74/75. La admiración de Hermenegildo Giner por Carducci, dice Jiménez-Landi, “no puede, quizá, escindirse de las afinidades que les unen: el radicalismo político, la aversión al magisterio eclesiástico; esas *gotas de sangre jacobina* que Antonio Machado sentía circular por sus venas, también un tanto carduccianamente⁷⁵; más el matiz de humanismo adogmático, altruista, que distingue a los intelectuales de tendencia masónica”⁷⁶. A finales de 1875 Andrés Vidal y Llimona edita en el establecimiento tipográfico de *El Globo* el estudio realizado por Antonio Peña y Goñi sobre *Rienzi*⁷⁷, libro muy difundido en Madrid⁷⁸. *El Globo*, periódico ilustrado habitualmente con grabados sobre la provincia de León (Gumersindo Azcárate⁷⁹), es una publicación diaria dedicada a la “instrucción-moralidad-recreo” en el que Manuel de la Revilla escribe “La Decadencia en la Escena de España y el deber del Gobierno”⁸⁰, donde, desde una postura moralista, regeneracionista y krausista entiende que el Gobierno “debe velar cuidadosamente porque en esos teatros no se represente nada contrario a la pública honestidad, prohibiendo desde luego el can-can”⁸¹. Antes de concluir 1875, Nicolás

⁷⁴ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 12-II-1876.

⁷⁵ Véase Petrocchi, Giorgio (OLSCHKI, Leo S. ed): “La lettura antidecadente di Wagner: Carducci e Altri”. *Parole e musica. L’esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986.

⁷⁶ JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio: *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, t. 2. Madrid: Editorial Complutense, 1996, p. 463.

⁷⁷ 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.

⁷⁸ La Biblioteca Nacional de Madrid conserva tres ejemplares (B. N. T/19931, T/19248, T/263).

⁷⁹ Sobre la polémica suscitada en 1876 entre Gumersindo Azcárate y Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la ciencia española, polémica en la que intervienen también Manuel de la Revilla, Nicolás Salmerón, Gumersindo Laverde, Alejandro Pidal y Mon, etc., véase Cacho Viu: “La polémica de la ciencia española”. *La Institución libre de enseñanza I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*. Madrid: Rialp, 1962, p. 341 y ss.

⁸⁰ M. de la Revilla: “La decadencia de la escena española y el deber del gobierno”. *El Globo*, 20 y 24 de enero de 1876.

⁸¹ M. de la Revilla: “La decadencia de la escena española y el deber del gobierno. II”. *El Globo*, 24-I-1876.

Toledo publica la reducción para piano de la Obertura de *Rienzi*⁸² y a finales de enero de 1876 (en un artículo publicado en *El Globo*) José Inzenga presenta en Madrid a Jerónimo Jiménez “el joven compositor gaditano [...] pensionado en París por la diputación de la provincia”⁸³ que años después (1890) escribe dos parodias sobre *Tannhäuser*, inspiradas en las luchas políticas entre Cánovas y Sagasta. El 5 de febrero de 1876 se estrena *Rienzi* en Madrid y *El Globo* publica un estudio de Peña y Goñi⁸⁴ sobre la ópera de Wagner, mientras Vidal y Llimona publica una improvisación (Jäel)⁸⁵ y una fantasía (Zabalza) sobre *Rienzi*⁸⁶. La puesta en escena de *Rienzi* en Madrid despierta gran expectación en la capital y da margen a que se discuta sobre Wagner y su sistema. La interpretación de *Rienzi* en el Teatro Real tiene su punto más flaco en el acto tercero, especialmente en los coros (muy escasos, unos 20 coristas) y el viento metal, pero las representaciones en su conjunto tienen una acogida favorable por parte del público y la crítica. Solamente *La Ópera Española*, de Francisco Saper⁸⁷, se muestra sistemáticamente contraria a la empresa de Teodoro Robles y al director de escena, Juan Ugalde. Robles concede gran importancia a la puesta en escena: decoraciones, atrezzo y trajes nuevos son una de las razones fundamentales del éxito de *Rienzi* y, con ello, la primera impresión que produce Wagner en Madrid es un éxito⁸⁸; en este sentido destacamos que, a diferencia de *Tannhäuser*, *Rienzi* es una ópera de éxito en su estreno en París (25 representaciones, Padeloup, 1869). *Rienzi* obtiene en su primera temporada en Madrid 17 representaciones y, además, se interpretan los actos primero y segundo en la función extraordinaria celebrada el 14 de mayo de 1876, centón a beneficio de la dirección artística (Cuzzani) y los empleados de la contaduría; es decir, *Rienzi* es la segunda ópera más interpretada, tras *Aída*⁸⁹ de Verdi (21 representaciones).

⁸² TOLEDO, N. (Ed): *Sinfonía de la ópera Rienzi del maestro R. Wagner. Reducción de piano*. Madrid: Nicolás Toledo, editor, 1875. Biblioteca Nacional (M C^a 2/17) lleva la siguiente anotación: “Nicolás Toledo”.

⁸³ José Inzenga: “Un nuevo compositor de música español”. *El Globo*, 25-I-1876.

⁸⁴ 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.

⁸⁵ VIDAL Y LLIMONA, A. (Ed): *Rienzi. Ópera trágica en 5 actos música de R. Wagner*. Madrid: Andrés Vidal, hijo, 1876. 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*.

⁸⁶ VIDAL Y LLIMONA, A. (ed): *Rienzi. Ópera de Wagner. Fantasía para piano por D. Zabalza*. Madrid: Andrés Vidal hijo, editor de música, 1876. Biblioteca Nacional. El ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional (M C^a 25/41) lleva la siguiente anotación: “Madrid [?] Andrés Vidal hijo”.

⁸⁷ Entre 1878 y 1881 director de escena en la empresa de José Fernando Rovira y, entre 1884 y 1889, con Ramón Michelena.

⁸⁸ El éxito de *Rienzi* en Madrid es mayor si lo comparamos con otros primeros estrenos wagnerianos realizados en el extranjero, por ejemplo *Lohengrin* en Milán (20-III-1873).

⁸⁹ *Aída* abre la temporada 1875/76 en la función celebrada el 9 de octubre de 1875.

Robles elige *Rienzi* porque es la ópera de Wagner que mejor se adapta al gusto de los madrileños, por su similitud y parecido con otros repertorios escuchados en Madrid, ópera italiana y gran ópera, Meyerbeer especialmente. En este sentido, Peña y Goñi destaca –en una opinión que compartimos– que cuando Teodoro Robles decide 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”⁹⁰. Imbuida dentro de la tradición de la Gran Ópera⁹¹, la música de *Rienzi* atiende más a las situaciones, al elemento decorativo y circunstancial, que al refuerzo psicológico de los personajes; la pompa de la instrumentación y de los números de conjunto recuerdan a Meyerbeer y así, por ejemplo, el “tema del triunfo” presenta similitudes con el presto coral de la obertura de *Los Hugonotes* (1836). La técnica de orquestación de Wagner llama la atención de los madrileños, incluso entre los críticos antiwagneristas; así, Esperanza y Sola opina que el segundo tema de la obertura (2/2 *Allegro enérgico*), aunque trivial “está revestido con el brillante ropaje de una magistral instrumentación”⁹²; también comenta que “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”⁹³. 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 inicio de la obertura y, en este sentido, Peña y Goñi destaca: “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*”⁹⁴. Aunque *Rienzi* no es una partitura características del estilo de Wagner, otro de los rasgos característicos que observamos en *Rienzi* es una audaz utilización de la armonía como recurso dramático, lo que para Esperanza y Sola constituye un defecto más que una virtud⁹⁵. Para Peña y Goñi, *Rienzi* es un valor negativo dentro de la obra del Wagner reformador del drama lírico. El crítico resalta la

⁹⁰ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

⁹¹ *Fernand Cortez* (1809), del italiano afincado en París Gaspare Spontini (1803), es el modelo que sigue Wagner en *Rienzi*.

⁹² 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. 154.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Peña y Goñi, A.: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”. *El Globo*, 14-II-1876.

⁹⁵ Cfr. Esperanza y Sola, cáp. cit, op. cit, p. 154.

vinculación de algunos números con la escuela italiana, destacando que Wagner contradice sus propias teorías al mantener la estructura y cortes convencionales de la ópera tradicional. Sin embargo, *Rienzi* es estimable como ópera, porque contiene algunas escenas bien realizadas musical y dramáticamente, junto a otras de menor interés. Además, Peña y Goñi 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; sobre todo en un aspecto: la música de *Rienzi* aún no contribuye a definir el carácter y la fisonomía psicológicas de los personajes en el sentido wagneriano⁹⁶. Toda la crítica musical madrileña destaca, tras el estreno de *Rienzi*, que la “verdadera” música de Wagner aún no se conoce en Madrid y que la ópera del “último tribuno de Roma” no forma parte de la *música del porvenir*, argumentando 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”⁹⁷. Así pues, 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”⁹⁸.

1877-1885

Desde el estreno de *Rienzi* en Madrid (febrero de 1876) y el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth, Wagner se convierte para los madrileños no sólo en una celebridad musical, sino en un personaje público en la misma medida que lo son un rey o un mandatario político para la sociedad europea decimonónica. Esto explica la presencia de lo wagneriano en muy distintos ámbitos de la sociedad y cultura madrileñas. En Madrid se vende una marca de anises “*Lohengrin*”⁹⁹, la prensa establece comparaciones entre Wagner o su música y la situación política española de distintos momentos¹⁰⁰, un niño lleva una careta de *Lohengrin* en carnaval, etc. La popularidad de

⁹⁶ Cfr. Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 90.

⁹⁷ Peña y Goñi, A.: “*Rienzi*”. *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

⁹⁸ Peña y Goñi, A.: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*...” *El Globo*, 6-II-1876.

⁹⁹ Primer anuncio localizado de “*Lohengrin* anís” en *El Imparcial*, 18-V-1884.

¹⁰⁰ “*Rienzi*”. *La Política*, 7-II-1876; “Miscelánea política”. *El Imparcial*, 3-VII-1884, etc.

Wagner hace que su personalidad o su música sean utilizados como tema en las novelas por entregas y relatos publicados en la prensa española como reflejan los localizados *El joven del paletot blanco*¹⁰¹ de Ramón de Navarrete, *Bertoldino y su oficina*¹⁰² de Francisco de Acuña Navarro, *Otro don Hermógenes*¹⁰³ de José Juan Jaumeandreu, *Ignacio* de Emilio Sáenz de Ramírez¹⁰⁴, *La resurrección de los músicos*¹⁰⁵ de autor anónimo, *Una ópera misteriosa*¹⁰⁶ de C. de Caravias, *Una audición de Tannhäuser*¹⁰⁷ de Ramiro Blanco, *Una Comida y un Músico*¹⁰⁸ de Querubín de la Ronda y *Tempestad e inundación* de Enrique Sánchez Torres¹⁰⁹. Es aproximadamente¹¹⁰ en la etapa 1877-85 cuando la armonía y orquestación wagnerianas son asimilada por algunos músicos de la generación de la *Restauración*, es decir, los compositores jóvenes espectadores de la *revolución septembrista*, entre ellos, Felipe Pedrell (1841), Tomás Bretón (1850), Ruperto Chapí (1851), Jerónimo Jiménez (1854), es decir, músicos coetáneos a la *generación de sabios* representada por Francisco Giner de los Ríos (1839), Benito Pérez Galdós (1843), Leopoldo Alas (1852), Emilia Pardo Bazán (1852), Palacio Valdés (1853), José Ortega Munilla (1856) y Marcelino Menéndez Pelayo¹¹¹ (1856). El wagnerismo es asimilado como signo de modernidad y los textos reflejan un choque entre las generación del 68 (Arrieta, Barbieri) y la generación de la Restauración (Chapí, Peña y Goñi).

Entre 1877 y 1885, estabilizada la situación política española (Constitución, 1876) y estrenado *Rienzi* (1876/02/05) en el Teatro Real, el repertorio wagneriano interpretado por las agrupaciones orquestales madrileñas sufre un incremento en el número de obras programadas respecto a etapas anteriores. Además la Sociedad de Conciertos, la Unión Artístico-Musical y otras agrupaciones estrenan en Madrid la *Marcha Fúnebre*¹¹² de *El*

¹⁰¹ Navarrete, R.: “El joven del paletot blanco”. *Los lunes de El Imparcial*, 24-IV-1876.

¹⁰² Acuña y Navarro, Francisco de: “Bertoldino y su oficina”. *Entre Páginas de El Liberal*, 19-I-1881.

¹⁰³ Jaumeandreu, J. J.: “Tipos Musicales. Otro don Hermógenes. Conclusión”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 14, 1-X-1882, pp. 4-5.

¹⁰⁴ Sáenz de Ramírez, E.: “Ignacio. Continuación”. *La Semana Madrileña*, I, 24-II-1883, p. 4.

¹⁰⁵ “La Resurrección de los músicos”. *La Ilustración Musical*, I, 33, 17-XI-1883, pp. 2-3.

¹⁰⁶ Caravias, C.: “Una ópera misteriosa”. *Los lunes de El Imparcial*, 22-IX-1884.

¹⁰⁷ Blanco, R.: “Una audición de Tannhäuser”. *Los Lunes de El Imparcial*, 24-XII-1888.

¹⁰⁸ Querubín de la Ronda: “Una comida y un músico”. *El Heraldo de Madrid*, 29-XII-1890.

¹⁰⁹ Enrique Sánchez Torres: “Tempestad e inundación”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 94, 15-XII-1891, p. 696.

¹¹⁰ Ruperto Chapí estudia las óperas románticas de Wagner en 1875.

¹¹¹ Sobre el interés de Galdós, Pardo Bazán, Azorín, Ortega y Gasset, Azaña, Marañón, d’Ors, Gariel Miró y Pérez de Ayala hacia Richard Wagner véase, López García, Pedro Ignacio: “Fin de siglo: las influencias. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”. *Azorín et la Génération de 1898*. Pau Saint-Jean-de-Luz: Université de Pau des Pays de l’Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1998, pp. 271-299.

¹¹² *Götterdämmerung*. Acto III, *Interludio* entre escena 2ª y 3ª.

Crepúsculo de los dioses (1877/03/11), la Canción de Walter¹¹³ de *Los Maestros Cantores* (1878/04/28), la *Marcha Imperial*¹¹⁴ (1878/07/23), el aria de la *Estrella de la noche*¹¹⁵ de *Tannhäuser* (27-XII-1878), la Obertura de *El holandés errante* (1879/03/02), la *Marcha homenaje*¹¹⁶ (1880/07/09), la Cabalgata de las valkirias¹¹⁷ de *La Valkiria* (1881/08/23), la Obertura *Fausto*¹¹⁸ (1883/02/11), el Preludio de *Parsifal* (1883/02/24), el Coro de Peregrinos a voces solas¹¹⁹ de *Tannhäuser* (1883/02/25) y la *Gran Marcha Americana*¹²⁰ (1885/06/17). El incremento cuantitativo de obras programadas y el estreno de nuevas partituras hacen que consideremos a esta etapa como de consolidación del repertorio wagneriano en las ejecuciones en concierto. Los directores de estos estrenos son: Mariano Vázquez, Tomás Bretón, Ruperto Chapí y Casimiro Espino¹²¹.

En el reinado de Alfonso XII el número de escritos referentes a Wagner publicados en la prensa musical y diaria se incrementa en todas las tipologías de noticias localizadas. Así, en la etapa 1877-85 aumentan tanto los escritos que citan a Wagner de forma tangencial, como aquéllos que tratan exclusivamente sobre el compositor; además, aumentan los escritos de Wagner (escritos teóricos, cartas, etc.) traducidos en publicaciones como *Crónica de la Música*, *La Correspondencia Musical*, *Notas Musicales y Literarias* y *El Globo*, publicaciones todas ellas de tendencia wagneriana. En los artículos que citan a Wagner de forma tangencial, son numerosos todavía los escritos cuyo tema principal es la oposición wagnerismo / escuela italiana, al menos hasta las polémicas sostenidas entre Joaquín Marsillach y Lleonart y Antonio Fargas y Soler (1878 y 1879), controversias que consideramos punto culminante en la oposición de escuelas compositivas (Wagner / bel canto). A partir de estas polémicas, sin embargo, observamos que la importancia del tema disminuye, según lo recogido en las publicaciones periódicas. En nuestra opinión, este hecho se relaciona con el paulatino conocimiento del repertorio, la teoría y la obra de Wagner; en este sentido destacamos

¹¹³ *Die Meistersinger von Nuremberg*: Acto III, Escena 5ª: Canción Premiada *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*.

¹¹⁴ *Kaiser March* (WWV 104).

¹¹⁵ *Tannhäuser*. Acto III, escena 2ª. *O du, mein holder Abendstern*.

¹¹⁶ *Huldigungsmarsch* (WWV 97).

¹¹⁷ *Die Walküre*: Acto 3º, escena 1ª.

¹¹⁸ *Eine Faust-Ouvertüre* (d-Moll) (WWV 59).

¹¹⁹ *Tannhäuser*: Coro a voces solas “*Zu dir wall ich, mein Jesus Christ*”. Acto I, escena 3ª.

¹²⁰ *Grosser Festmarsch...* (G-Dur) (WWV 110).

¹²¹ Destacamos que Mariano Vázquez estrena seis fragmentos wagnerianos no escuchados en Madrid, entre ellos, la *Marcha Fúnebre de Sigfrido* (*Die Götterdämmerung*, acto III, interludio entre escenas 2ª y 3ª), estrenado en Madrid el 11 de marzo de 1877.

la labor de Pedrell (1841) y Peña y Goñi¹²² (1846), pero también la de un catalán fallecido prematuramente en 1883: Joaquín Marsillach (1859), el primer wagneriano del modernismo, alumno y discípulo de José de Letamendi, médico y profesor en la Universidad Central de Madrid. Entre 1880 y 1883, los años finales de la vida de Wagner, se producen dos acontecimientos destacados: el estreno de *Parsifal* y la muerte del compositor. Estos hechos, el estreno de *Lohengrin* en Madrid (1881) y Barcelona (1882) y otros estrenos en el extranjero, determinan la publicación de gran cantidad de artículos, estudios, traducciones, publicaciones de libros, etc, escritos que ponen de manifiesto que en el periodo 1875-1885 Wagner pasa a ser considerado en Madrid y Barcelona como genio de la música.

El 28 de enero de 1877, reciente en la memoria de los madrileños el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* el verano anterior, Arrieta pronuncia un discurso¹²³ en sesión pública y solemne en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en representación de los académicos de la sección de Música. En la parte final de su discurso Arrieta explica la oposición entre escuela idealista (ópera romántica) y realista (*El Anillo de los Nibelungos*), escuela que pretende aprehender elementos de la naturaleza, que hace la música esclava del poema, que utiliza la armonía y la instrumentación de forma novedosa, etc. Para los antiwagnerianos, Wagner suple la inspiración con combinaciones matemáticas, es decir, convierte el Arte en Ciencia (de la alegoría y el símbolo), que conduce al culteranismo y el churriguerismo en la música:

¹²² Dice Barbieri: “Ansioso el Sr. Peña de dar a sus escritos un desarrollo mayor del que se le permitía en las columnas de *El Imparcial*, se puso de acuerdo con su amigo el malogrado filósofo D. Manuel de la Revilla, y juntos fundaron por su cuenta la revista semanal intitulada *La Crítica*, cuyo primer número se dio a luz el día 15 de octubre de 1874. –Con gran favor fue acogida por el público esta revista; pero como sus autores si entendían mucho de letras y de artes, eran absolutamente ignorantes en materia administrativa... [y] tuvieron que dejar de publicar dicha revista al años siguiente de haberla fundado. – Entonces el Sr. Peña y Goñi, solicitado por directores de varios periódicos, empezó a colaborar como crítico musical en *El Globo*, luego en *El Tiempo*, en *La Europa*, en *La Ilustración Española y Americana*, en *La Correspondencia Musical*, en *La Época* y en otros varios periódicos españoles”. “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-1892, p. 98.

¹²³ ARRIETA, E.: *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*. Madrid: Imp. y Fund. de M. Tello, 1877. En prensa en: “Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta leyó en la sesión pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 28 de enero de 1877”. *La Propaganda Musical*, III, nos. 7 (8-III-1883, pp. 1-2) y 8 (15-III-1883, pp. 58-59).

“Voy a terminar, que ya es hora de hacerlo. En todas partes y a cada momento se oye decir lo mucho que puede hacerse con la música, no sólo en la expresión de los sentimientos y en la pintura de épocas y lugares en que pasa la acción de los dramas, sino en la imitación de todos los elementos y seres de la naturaleza, y hasta en la Mitología con sus dioses mayores y menores y con toda clase de diablos, brujas, gnomos y gigantes.

La música, ni expresa tanto como algunos suponen, ni deja de expresar lo que otros no quieren reconocer.

Hubo un tiempo en que a la música se la trataba con mucha consideración, empleándola generalmente en hablar al corazón y despertar en él delicados sentimientos de amor, de fe religiosa, de patria, cuando no graciosos y alegres movimientos de regocijo popular.

A medida que ha progresado el Arte lírico-dramático, se la ha querido obligar a todo.

Wagner, para manejarla a su antojo y obligarla a la obediencia y a la humildad, la ha hecho esclava.

«La música, dice, es mujer y debe sacrificarse». Los de la Escuela clásica opinan lo contrario, y aseguran que la música debe siempre servir bien al sentimiento, a las situaciones, y al carácter de los personajes dentro de las reglas severas del Arte de la estética; pero que jamás debe ser esclava, y menos aún víctima sacrificada al capricho del compositor.

Y si el sacrificio que de ella se exige estuviera plenamente justificado, enhorabuena; pero no estándolo, como no lo está casi nunca, ¿para qué desnaturalizarla y atormentarla a cada momento?

Se empeñan los realistas 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 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.

Pero aún es más absurdo, continúan, querer realzar su valor expresivo, mediante la proscripción de la melodía y el enaltecimiento exagerado de la armonía y de la instrumentación fantasmagórica. La melodía y el ritmo son los elementos verdaderamente expresivos, son el dibujo de la música; la armonía, la instrumentación, todos los primores técnicos y científicos del Arte musical son el colorido. Un conjunto de colores no constituye un cuadro; un conjunto de armonías tampoco forma una composición musical. La armonía y la instrumentación realzan, engalana, acompañan y dan relieve a la melodía; pero ésta y el ritmo son el alma de la música, y ellos son los que principalmente expresan los sentimientos. Ahogar la melodía bajo una armonía intrincada y ruda y una instrumentación rebuscada; convertir el Arte en ciencia, y la inspiración musical en sabias combinaciones matemáticas, y luego empeñarse en que la música lo exprese todo, es traer a pasos agigantados el reinado del culteranismo y del churriguerismo en un Arte cuyo encanto consiste principalmente en la claridad melódica y rítmica y en la pureza armónica”¹²⁴.

En la primavera de 1877 Gabriel Rodríguez imparte una serie de conferencias en la Institución Libre de Enseñanza¹²⁵ sobre la *Naturaleza de la música* acompañado al piano por José Inzenga. En la conferencia pronunciada el 13 de abril de 1877, Gabriel

¹²⁴ Arrieta, E.: “Cuestiones de oportunidad”. *La Propaganda Musical*, III, 8, 15-III-1883, pp. 58-59.

¹²⁵ La Institución Libre de Enseñanza abre sus puertas el 18 de mayo de 1876, inauguración que supone la culminación de una idea madurada por Gines de los Ríos en su destierro en Cádiz (1875).

Rodríguez concluye con algunas consideraciones sobre la conveniencia de las sociedades corales y sobre el atraso en que se hallan en España a excepción de Cataluña; en la sesión José Inzenga interpreta música de Gastoldi, Campra, Mozart, Beethoven, Donizetti y Wagner. En la conferencia del 4 de mayo, Gabriel Rodríguez destaca que *Lohengrin* es la más bella partitura de Wagner y –dice– “donde más se aproxima al drama lírico mozartiano”¹²⁶. 1877 es también el primer año que Gerardo de la Fuente imparte el primer curso de alemán en la Institución Libre de Enseñanza¹²⁷, en cuya lista de accionistas fundadores figuran, entre otros, Francisco Giner de los Ríos, Manuel Ruíz Zorrilla, Eduardo Chao, Gabriel Rodríguez, Eduardo Gasset y Artime (*El Imparcial*), Julio Burell (escribe en 1890 en *El Heraldo de Madrid*), Manuel Vázquez, Ramón Campoamor, Fernando de los Ríos Acuña, Manuel Pérez y Juan Valera¹²⁸. En mayo de 1878 la prensa anuncia la publicación del libro de Joaquín Marsillach Lleonart *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*, folleto de 148 páginas en 8º mayor, adornado con láminas y dos autógrafos que se vende al precio de diez reales en la Administración de los editores de Barcelona Teixidó y Parera¹²⁹. Tras el de Peña y Goñi sobre *Rienzi*, éste es el primer libro escrito por autor español sobre Wagner y como tal, tiene una amplia repercusión en la prensa musical, que posteriormente publica algunos capítulos completos y recensiones sobre el *Ensayo*; dice Marsillach en la dedicatoria fechada en Barcelona en enero de 1878:

“A Ricardo Wagner

Ilustre Maestro:

A nadie mejor que a Vd., que tanto y tan inmerecidamente me ha honrado con su confianza, podía dedicar estas páginas. Vd. se ha dignado aceptar de antemano mi dedicatoria y esto me hace esperar que mi modesto trabajo, puesto bajo la égida de su nombre, será leído con algún interés.

Permítame Vd., insigne maestro, reiterarle en este lugar la sincera expresión de mi respeto y el testimonio de mi admiración más profunda.

Joaquín Marsillach”¹³⁰.

Marsillach comienza el libro con una carta dirigida al lector en la que narra su primera audición de una partitura de Wagner en Ginebra a orillas del lago Lemán. Luego comenta que antes escribe un juicio crítico sobre *Rigoletto* (*Diario de Vich*, julio

¹²⁶ “*Naturaleza de la música*, por D. Gabriel Rodríguez y José Inzenga”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, I, 5, 17-VI-1877, p. 30.

¹²⁷ *BILE*, I, 9-VIII-1877, p. 1.

¹²⁸ *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, I, 8, 9-VIII-1877, p. 67-62.

¹²⁹ *La Ilustración Española y Americana*, XXII, 19, 22-V-1878, p. 314.

¹³⁰ MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, p. 6.

de 1877) que –dice– “levantó tal polvareda entre los compatriotas de Balmes¹³¹, por el espíritu innovador que respiraba, que la inteligente Dirección me instó repetidas veces para que escribiese una especie de paralelo entre Verdi y Wagner (¡hoy día me asusto de tan estupendo paralelismo!). Prescindió por completo de Verdi y escribí el presente trabajo [...]”¹³². Precede al ensayo de Marsillach un prólogo¹³³ epistolar de José de Letamendi fechado en Madrid el 25 de noviembre de 1877 y recogido en sus obras completas bajo el título de “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral”¹³⁴. En la carta, extensa, Letamendi comenta la teoría de la *obra de arte total* (Gesamkunstwerk) y destaca que el Teatro es “un templo donde el Arte Supremo, uno en su esencia, combina todos los modos de que es susceptible”; dice el erudito y polifacético (fotógrafo, músico, pintor, filósofo, etc.) autor de *La gimnástica cristiana o Sistema completo de educación físico-moral basada en la acomodación de la idea griega, en toda su plenitud, al sentimiento cristiano en toda su trascendencia* (Barcelona, 1876):

“Madrid 25 de noviembre de 1877

Sr. D. Joaquín Marsillach.
Barcelona.

Estimadísimo amigo: camino de esta Corte¹³⁵, a donde, como tú sabes, me ha traído para breves días un empeño muy patriótico, que ha de redundar en beneficio de muchos y que de fijo nadie me ha de agradecer, ocupéme en leer, con todo el interés que tus cosas en mí despiertan, el original de tu *Ensayo* sobre Wagner que a mi salida de Barcelona me entregaste. [...].

[...] En la actualidad, [...], el pensador que poseyendo buena gramática general, o lo que me atreveré a llamar buen *estilo interno*, expone cosas útiles, o buenas, o nuevas, nunca se hace merecedor de vituperio en el orden literario, puesto que, si purista, ejerce un acto *conservador* y por lo mismo, regulador del movimiento lingüístico de su patria, y si *progresista*, es decir, inculto y levantisco como tú y yo, más como tú y yo propenso a ir positivamente adelante, contribuye con sus contumaces demasías a preparar la *literatura franca europea*, preludeo filológico, andando los siglos, de una lengua culta universal. [...].

Atiende: –Para juzgar la legitimidad de propósito de un reformador conviene parar en mientes, antes que en la reforma, en la naturaleza y fines de la *cosa reformada*, es así, que Wagner no se ha presentado como reformador de la Música en sí, sino de la música teatral; luego lo que importa investigar es ante todo qué

¹³¹ Jaime Balmes, teólogo (Vic, 1810; Vic, 1848). Ordenado sacerdote en 1834, su pensamiento escolástico se aproxima a la filosofía del sentido común (*El criterio*, 1843; *Filosofía fundamental*, 1846).

¹³² Marsillach Leonart, J: “Al lector”. En op. cit, pp. VII-VIII.

¹³³ “Prólogo epistolar del Dr. Letamendi”. En Marsillach Leonart, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878. pp. 11-29.

¹³⁴ LETAMENDI, José de: “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral”. *Obras Completas*, Vol. I. Madrid: Establecimientos Tuil-Leit de F. Rodríguez Ojeda, 1907, pp. 68-81.

¹³⁵ En 1878 Marsillach se traslada a Madrid para desempeñar la cátedra de Patología General de la Universidad Central de Madrid.

cosa debe ser el Teatro y, si realmente lo que pretende Wagner representa la diferencia entre lo que la música dramática debe ser y lo que hoy es o, en otro términos, lo que le falta a ésta para llegar a la plenitud de su desarrollo, Wagner tiene razón, buena es su idea y digno su nombre de figurar en la Historia como piedra miliaria del progreso teatral.

Del Teatro no se puede decir que es el *Templo de las Artes* sino el TEMPLO DEL ARTE. Quédese la primera denominación para los Museos, los Conservatorios y demás sitios, donde las nobles Artes se asocian, se agrupan: en el Teatro las Artes liberales hacen algo más que asociarse; en él se identifican; bien como en el astro solar se resuelven en una sola luz blanca todos los colores del arco iris [...].

Sólo presentándose en esta fuerza de unidad puede el Arte teatral, el Arte supremo, realizar la gallarda nobleza de su propósito: MORALIZAR DELEITANDO; ser un auxiliar de la Divinidad y hacer del Teatro una sucursal del Templo, donde la sensibilidad, ese elemento casi brutal de nuestro ser, pueda ser catequizada, reconciliada con el bien, merced al único móvil que la cautiva, y que el templo no debe por su ascetismo esencial brindarle: más breve; merced al deleite.

Tal es la altísima idea que del Teatro tengo formada: un templo donde el Arte supremo, uno en su esencia, combina todos los *modos*¹³⁶ de que es susceptible, a fin de movernos al bien, cautivando con la hermosura de lo bueno todos los elementos de nuestra naturaleza afectiva.

Alguien podrá objetarme que el Arte en su unidad de esencia y su variedad de modos está presente asimismo en el Templo, y que en su seno y de la propia manera influye poderosamente en el hombre; mas a esto replicaré, decapitando el reparo, que niego la residencia del Arte en el Templo. No hay Arte donde no hay hombre y no hay hombre donde reside formalmente Dios. *En el templo todo artefacto es anónimo*: allí queda la obra desapareciendo el autor. En puridad estética, faltaría prosaicamente a la verdad quien sostuviese que tal o cual Iglesia es obra o está adornada de obras de tal o cual artista: no es cierto. En el templo esta verdad es una mentira estética, porque allí sólo puede ser verdad la sublime mentira de que todo cuanto se manifiesta (excepto la plegaria, acerca de cuyas relaciones con el Arte habría mucho que decir) es manifestación directa de Dios mismo, y lo que es obra de Dios, bello es, porque no puede dejar de serlo; mas ni por semejas ha podido ser obra del Arte, del propio modo que el más hermoso crepúsculo, si puede ser fecundo motivo para un lienzo de inestimable valía, no es sin embargo, un *cuadro*, no es obra de Arte, precisamente porque es obra del Creador y no de humana criatura.

Y he aquí la diferencia neta entre el Teatro y el Templo, el Templo, es el lugar donde Dios se manifiesta con toda la hermosura propia de su esencia: el Teatro es el lugar en donde el hombre intenta lograr humanamente por el Arte la moralización de sus semejantes. Poco importa que el asunto sea mitológico; que como en los *Nibelungen* los personajes sean Dioses: en el Teatro los Dioses sólo tienen un valor antropológico y consiguientemente antropopático. De ahí que en el Teatro el Arte se presente más rico y variado en manifestaciones estéticas que en el Templo cristiano; puesto que al Culto cristiano no le está bien el deleitar, mientras que al Arte teatral, aunque se inspire en el Cristianismo, con tal que sea bueno el fin y honesto el medio, todo le es patria. [...]

Quedamos, pues, en que por prueba directa resulta ser el Teatro el santuario del Arte único, debiendo admitir, en consecuencia, que los diferentes resultados estéticos de la Escena no constituyen *Artes distintas*, sino MODOS DIVERSOS de

¹³⁶ Letamendi destaca que en el drama lírico propugnado por Wagner se fusionan el *modo pictórico*, el *modo escultórico*, el *metaláctico* (tramoya), el *mímico*, *verbal* y *musical*.

ese Arte único, a quien, por motivos de solemnidad de lenguaje, apellidé desde un principio ARTE SUPREMO. [...]

En la escena todo lo sensible se resuelve en HOMBRE y NATURALEZA, lo propio que en el mundo real, de quien la escena es completo trasunto”¹³⁷.

El *Prólogo* de Letamendi es traducido al alemán en las *Bayreuther Blätter*¹³⁸, donde aparecen precedidas de una nota aclaratoria de la redacción. Su publicación en la revista wagneriana y la carta de agradecimiento que Wagner escribe a Marsillach con tal motivo, constituyen la mejor prueba de la importancia del escrito de Letamendi; en la carta, fechada en Bayreuth el 26 de septiembre de 1878, Wagner elogia el ensayo del profesor de la Universidad Central de Madrid. Esta epístola¹³⁹ es traducida por el propio Marsillach en el periódico *El Globo*¹⁴⁰:

“*Bayreuth 26 de septiembre de 1878*

Señor don Joaquín Marsillach.

Estimadísimo amigo:

Mi esposa acaba de leerme la traducción de la carta-prólogo del señor Letamendi a usted: quiso el destino que no me resolviera antes de ahora a proporcionarme este placer.

Con respecto al propio trabajo de usted, siento tener que quedarme por ahora en ayunas; habré de aguardar quizás que se haga una traducción francesa, puesto que yo, con poca aptitud para aprender lenguas extranjeras, no he hallado aún ratos de ocio para tratar de cerca el español, en especial Calderón, Lope de Vega y Cervantes en su idioma original.

En mi modesta librería los tengo, aguardando que llegue la ocasión, que todavía espero, en que me sienta bastante libre para satisfacer mi ardiente deseo de conocer en su peculiar forma de expresión las obras de estos sublimes ingenios, que en la traducción alemana siempre me entusiasmaron. Aunque esto me ha sido imposible hasta el presente, puedo decir a usted que estas traducciones alemanas, por más que desfiguran el original, no dejaron de abrirme –dándome a conocer el espíritu español– un manantial inestimable de profundísima al par que vasta sabiduría. Hasta creo poder asegurar a usted que he penetrado en el espíritu de esos grandes poetas españoles, quizás aún más profundamente que tantos otros como tienen la dicha de haber podido estudiarlos en su lengua nativa.

Lo mismo ha vuelto a sucederme hoy, al conocer a su grande amigo y maestro Letamendi por la traducción alemana de su carta-prólogo: en ésta me está hablando el espíritu del gran Cervantes, del amable Lope. Ningún alemán, ningún francés ni italiano ha podido, en su peculiar forma de conocer y de expresarse, causarme tan hondo y grato sentimiento de admiración como este sabio, sin comparación ilustrado y genial, a quien usted tiene la dicha de llamar «su amigo». No se ofenda

¹³⁷ Letamendi, José de: “Prólogo epistolar del Dr. Letamendi”. En 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. 11-20.

¹³⁸ Letamendi, José de: “Gedanken übre die künstlerischen Betreibungen Richard Wagners”. *Bayreuther Blätter*, I (1878), pp. 245-263. Véase JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983, p. 59.

¹³⁹ La carta es conservada a la muerte de Marsillach por Cèsar Martinell. La transcripción del original alemán puede consultarse en Alfonsina Janés, op. cit., p. 60.

¹⁴⁰ En *El Globo*, periódico ilustrado de moralidad y recreo, escriben Antonio Peña y Goñi, Manuel de la Revilla, etc.

usted si le hablo de mi asombro ante esta manifestación, no ya de mero interés, sino de esa que yo llamaría plástica profundidad de Letamendi. La carta de éste a usted, prescindiendo de que a mi se refiere, me da, para mi juicio total del porvenir en el tiempo y en el espacio, una indicación que me complazco en acoger como sublime esperanza del desesperanzado.

¡Benditos seáis vosotros los íberos, a quienes tan lejanos nos figuramos! Que se ensañe el destino contra vosotros, abrasando y consumiendo, abrumando y sofocando, no importa: abrigáis nobles espíritus, y una profunda cultura os defenderá de la falsa civilización y sus monstruosidades, que ahora parece haber asignado el dominio intelectual del mundo a las naciones infinitamente menos bien dotadas.

Saludando a usted cordialísimamente le ruego haga sabedor al señor de Letamendi de mi profundo sentimiento de gratitud.

Suyo afectísimo,

*Ricardo Wagner*¹⁴¹.

Tras la publicación de *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico* de Marsillach¹⁴², se produce la tercera polémica wagneriana; el libro es contestado por Antonio Fargas y Soler en *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana)*...¹⁴³ al ensayo de Marsillach. La polémica trata aspectos planteados en 1874 (Pujol / Piqué y Peña y Goñi / Barbieri) y se continúa en 1879 en la réplica que escribe Marsillach (*Contrarréplica a la «Observaciones»*)¹⁴⁴ y la contrarréplica de Fargas y Soler¹⁴⁵; es la última gran polémica sobre Wagner localizada en España. Coincidiendo con Peña y Goñi, Marsillach opina que *Lohengrin* es la mejor ópera de Wagner y, en este sentido, dice: “Entre el infantil acompasamiento y las ramplonas cadencias de Bellini y de Donizetti y las tosquedades rítmicas del *Nabuco* y *La Traviata* de una parte, y de otra las divagaciones sin fin del *Tristán* y del *Crepúsculo de los dioses*, existe un justo medio, y éste es el que Wagner ha sabido hallar en el *Lohengrin*: no puede darse armonía más perfecta bajo este concepto, y todo lo que sea apartarse de este modelo, será desviar al Arte de la senda de su perfeccionamiento”¹⁴⁶. Marsillach coincide también con Gabriel Rodríguez y destaca la influencia de *Lohengrin* en la difusión del wagnerismo en Alemania, fenómeno que se repite en Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, etc. Desde el punto de vista melódico, Marsillach, a pesar de declararse

¹⁴¹ Marsillach, J.: “A propósito del *Lohengrin*”. *El Globo*, 28-III-1881.

¹⁴² Marsillach Lleonart, J.: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona: Texidó y Parera, 1878.

¹⁴³ FARGAS Y SOLER, A.: *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Lleonart*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1878.

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ FARGAS Y SOLER, A.: *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Lleonart a mis Observaciones en vindicación de la ópera italiana*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1879.

¹⁴⁶ Marsillach, J. “La música teatral”. *Ricardo Wagner...*, p. 96.

entusiasta admirador de Wagner, recrimina al compositor que en partituras como *Tristán e Isolda* “ha obligado a las voces a dar incesantemente intervalos de entonación inverosímil, novenas aumentadas, terceras disminuidas, etc., ha condenado a las gargantas a una tortura continuada, tratándolas con menos contemplaciones que si fuesen instrumentos”. En este punto –añade Marsillach– es preferible “encerrarse en los límites que el Arte impone, y que impone con la inflexible lógica de la necesidad”¹⁴⁷. Por estas razones, Marsillach destaca que la ópera moderna (wagneriana) requiere un “superior talento de interpretación”¹⁴⁸, respecto a la ópera italiana. También Fargas y Soler se muestra crítico con la resistencia exigida a los cantantes y la duración de los papeles wagnerianos; así prefiere las dificultades de mecanismo del canto derivadas de la habilidad y agilidad de ejecución, propias de la ópera italiana, que lo que el denomina la “gimnástica y planchas vocales” del canto, que son “los excesivos esfuerzos de la laringe y pulmonares que se imponen a los cantantes en muchas composiciones modernas de música dramática, que las más de ellas no son de estilo italiano y que atropellan con frecuencia las fuerzas de los cantores y acaban prematuramente con sus facultades”¹⁴⁹.

En octubre de 1879 Richard Wagner escribe una *Carta Abierta a Ernst von Weber*, autor del ensayo *Die Folterkammern der Wissenschaft (Las cámaras de tortura de la ciencia)*¹⁵⁰, con la que Wagner colabora en la campaña emprendida por Weber contra vivisección de animales. Wagner arremete contra la ciencia y el utilitarismo, criticando al Estado como cómplice de “la barbarie más inhumana seguida contra los animales”¹⁵¹. *Crónica de la Música*, revista de Andrés Vidal y Llimona redactada, entre otros, por José de Castro y Serrano, Antonio Peña y Goñi, Joaquín Marsillach, etc, recoge el siguiente suelto criticando la actitud del compositor:

“Todos los grandes hombres han tenido sus extravagancias: *nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*, dijo Séneca. [...] Recientemente se le ha dirigido, en demanda de protección, el presidente de una sociedad contra la vivisección, y el maestro Wagner le contesta otorgándosela magnánimamente en un artículo de la

¹⁴⁷ Marsillach, J.: “La música teatral”. *Ricardo Wagner...* Barcelona: Texidó y Parera, 1878, p. 95.

¹⁴⁸ Marsillach, 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. 25.

¹⁴⁹ Fargas y Soler, A.: *Contestación a la Contrarréplica de D. J. Marsillach y Leonart a mis Observaciones en vindicación del ópera italiana*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1879, p. 15.

¹⁵⁰ El Ensayo de Weber, que pretende la prohibición de la vivisección, tiene amplia difusión. Véase Gregor-Dellin, op. cit, p. 627.

¹⁵¹ Citado en PÉREZ MASEDA, E.: *El Wagner de las ideologías (Evolución intelectual y pirueta política)*. Nietzsche-Wagner. Madrid: Thecnos, 1993, p. 147.

friolera de doce páginas. ¡Mal año para la fisiología experimental! ¡Adiós ilustres continuadores de la brillante senda trazada por los Magendie y los Claudio Bernard!

Esto nos obligará a publicar, en cuanto tengamos espacio, un estudio fisiológico de Wagner, hecho por un Sr. Puschmann, que no hay más que pedir”¹⁵².

En 1879 el público de Madrid y Barcelona está demandando cambios, pues los oyentes tienen asimilado el lenguaje romántico de Wagner a través de los fragmentos de *El Holandés errante*¹⁵³, *Tannhäuser* y *Lohengrin* que escucha en los conciertos, pero estas partituras no se conocen aún en los teatros Real y Liceo. Así lo expresa Marsillach en 1879 al observar que “hasta ahora ese público, que algunos quisieran estacionario, se ha mostrado con Wagner más benévolo y justo que muchos críticos¹⁵⁴ tan llenos de ínfulas de eruditos como vacíos de sentido artístico”¹⁵⁵. A principios del verano de 1880 la prensa musical publica los primeros rumores que anuncian el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Real: “Falta hace –dice la wagneriana *Crónica de la Música*– que se varíe un poco el repertorio y que se dé algo verdaderamente moderno por sus tendencias en Madrid”¹⁵⁶. Estrenada en el Teatro Real el 24 de marzo de 1881 bajo la dirección de Juan Goula, *Lohengrin* es la ópera wagneriana del reinado de Alfonso XII; el director catalán repone *Lohengrin* en la temporada 1881/82, estrenándola en mayo de 1882 en el teatro Principal de Barcelona con parte de la compañía del regio coliseo. Desde el 24 de marzo de 1881 *Lohengrin* se convierte en obra de repertorio y la partitura romántica de Wagner es entonces para la mayoría de la crítica musical la obra maestra de Wagner. Representada 196 veces¹⁵⁷ desde su estreno hasta el cierre del Teatro Real en 1925, es la ópera de Wagner más representada en Madrid en el periodo de estudio (1876-93). Una parte del éxito de *Lohengrin* viene motivada por la identificación de los españoles con el tema de la ópera; las relaciones entre el asunto de *Lohengrin* y el Grial son destacadas por la crítica musical para crear un vínculo de unión entre la literatura española y la obra de Wagner. Cuando *Lohengrin* es presentado en Madrid en 1881, Muñiz

¹⁵² “Noticias varias”. *Crónica de la Música*, II, 62, 27-XI-1879, p. 4.

¹⁵³ No obstante, el estreno de nuevas partituras wagnerianas en Madrid sigue dividiendo al público de las sesiones de la Sociedad de Conciertos; es el caso de la primera audición de la Obertura de *El holandés errante*, estrenada en Madrid el 2 de marzo de 1877, aunque la partitura es repetida (Vázquez).

¹⁵⁴ Marsillach se refiere concretamente a los antiwagneristas Luis Carmena y Millán y Antonio Fargas y Soler.

¹⁵⁵ Marsillach Lleonart, J.: Contrarréplica a las “Observaciones” de D. Antonio Fargas y Soler... Barcelona: Imp. de la Renaixensa, 1879, p. 24.

¹⁵⁶ *Crónica de la Música*, III, 93, 1-VII-1880, p. 6.

¹⁵⁷ Turina Gómez, op. cit, p. 321.

Carro¹⁵⁸ destaca en *Crónica de la Música* que algunas versiones de la leyenda sitúan el Monsalvato en los Pirineos, como lo hace el poema del *Parsifal* wagneriano. En el tomo sexto de *La Walhalla y las Glorias de Alemania*¹⁵⁹, Juan Fastenrath¹⁶⁰ dedica una parte del volumen a la figura de Wolfram de Eschenbach y en el artículo XI leemos:

“Durante muchos años el *gral* trasladado al Occidente por José de Arimatea, flotaba en los aires, no existiendo sobre la tierra ningún hombre digno de guardarlo, hasta que Titurel, el legendario hijo de un legendario rey cristiano de Francia, fue llevado a Salvatierra (Alava) donde en un monte inaccesible llamado *Monslavaje* erigió un asilo para las guardas de *gral* y un templo que recuerda al Nuevo Jerusalén del Apocalipsis para el vaso sagrado. España, nuestra querida España, fue el país privilegiado, la tierra escogida para ser la patria de la caballería eclesiástica, la patria de los caballeros del *gral*, *los templarios*, que alimentándose sólo con el maná nuevo, la hostia, y teniendo por rey a Titurel, vivían una vida caballeresca santificada por la fe cristiana”¹⁶¹.

La crítica musical española destaca que los personajes del ciclo del Santo Grial, tales como el Rey Arturo, Lanzarote, Tristán y otros, son tratados ampliamente en la literatura española bajo medieval¹⁶² y renacentista en las novelas de caballería (*Amadís de Gaula*). En 1885, a propósito de las representaciones de *Lohengrin* dirigidas por Manuel Pérez en el Teatro Real, Peña y Goñi, siguiendo a Heinrich Heine¹⁶³, identifica a Elsa con la castellana Beatriz de Cleves, y, Esperanza y Sola cita algunos títulos de la literatura española que tratan el tema del Santo Grial¹⁶⁴. Las relaciones entre el asunto de *Lohengrin* y la literatura española es tema recurrente a lo largo de todo el período de instigación y posteriormente. En este sentido recordamos que Ruperto Chapí compone la zarzuela *El Cisne de Lohengrin*¹⁶⁵ (1905) y Adolfo Bonilla y San Martín publica en 1913 *Las leyendas de Wagner en la literatura Española con un apéndice sobre el Santo*

¹⁵⁸ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner. El Poema”. *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881, p. 2.

¹⁵⁹ Fastenrath, J. *La Walhalla y las Glorias de Alemania*, t. 6. Madrid: Imprenta de Aribau y Cia, 1881.

¹⁶⁰ Juan Fastenrath, natural de Colonia e hijo adoptivo de Sevilla, publica en 1874 el primer tomo de *La Walhalla y las Glorias de Alemania* en la Imprenta de Aribau y Compañía de Madrid. A través de esta obra los músicos y literatos españoles de la Restauración cuentan con una fuente de primera mano para conocer las literaturas y mitologías germánicas.

¹⁶¹ Fastenrath, J.: *La Walhalla y las Glorias de Alemania*. Tomo VI, IX. Madrid: Imprenta de Aribau y Compañía, 1881. También en “El gran épico y lírico Wolfram de Eschembach”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, pp. 3-4.

¹⁶² En la baja Edad media la leyenda de *El Caballero del Cisne*, bastante transformada, pasa a la literatura castellana en títulos como *La Gran Conquista de Ultramar*, por ejemplo.

¹⁶³ HEINE, H.: *De l'Allemagne*. París: Michel Levy frères, 1871.

¹⁶⁴ Esperanza y Sola, J.M.: “*Lohengrin*”. *Treinta Años de Crítica Musical*, t. II. Madrid: est. tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 108-109.

¹⁶⁵ Rubén Darío compone también el poema “El cisne” (*Prosas Profanas*), poema en el que el cisne de *Lohengrin* es el símbolo de la nueva poesía. Cfr. López García, art. cit, p. 277.

Grial en el "Lanzarote del Lago" castellano, donde destaca las relaciones de las literaturas española y wagneriana. Es extraordinariamente curioso –dice Bonilla San Martín– “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”¹⁶⁶. La leyenda de *Lohengrin*, que se corresponde con la historia castellana del *Caballero del Cisne*, es una de las más comentadas por Bonilla San Martín. Por otro lado, la conclusión moral extraída de *Lohengrin* por una parte de la prensa de Madrid, refleja el carácter misógino de la sociedad española del último tercio del siglo XIX. Elsa, que promete no preguntar el nombre y origen de su amado, falta a su promesa y Elsa –dice Muñiz Carro– “al fin es mujer y la curiosidad la pierde como perdió a su madre Eva”¹⁶⁷, de ahí que *Fernanflor* indique que “si bien se mira, pues, esta ópera tiene, como ahora decimos, pensamiento trascendental: y poco importaría que la música no tuviese igual trascendencia si curase en algo a las mujeres casadas del pernicioso afán que les inquieta por saber lo que callan sus maridos”¹⁶⁸. También Peña y Goñi indica siguiendo a Heinrich Heine que “verdad es que las mujeres que preguntan demasiado son muy cargantes. Ruego a las bellas, que empleen sus labios en los besos y no en las preguntas”¹⁶⁹. El crítico donostiarra destaca también que la esencia dramática de la leyenda de Beatriz de Cleves y Elsa es la misma y –añade– “la parábola que castiga la curiosidad femenina, ostenta los mismos caracteres en el poema de Wagner que en la leyenda popular”¹⁷⁰. En cuanto a la partitura, recordamos que en el Preludio de *Lohengrin*, el compositor alemán renuncia por primera vez a la obertura popurrí y en su lugar escribe una pieza musical que recoge la idea poética de la obra. A primera vista –dice José Muñiz Carro– “se conoce que el preludio de *Lohengrin* es un motivo religioso en que está diluido todo el sentido de la obra, sin ser como son otros preludios, una composición sinfónica en que se combinan los trozos principales, y que tocado aisladamente conserva todo su valor. El preludio de *Lohengrin* no es una pieza de más o menos mérito que sirve para un concierto. El preludio de *Lohengrin* no es más que el

¹⁶⁶ 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. 6.

¹⁶⁷ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*”. *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 1. Inmediatamente añade Muñiz Carro: “Es verdaderamente natural este tipo que ideó Wagner. Si Elsa no tuviera defecto alguno, quizá caería en lo vulgar, y para evitar tamaña caída, el poeta se sirve de tan natural resorte, que auxilia mucho a la acción dramática”.

¹⁶⁸ *Fernanflor*: “*Lohengrin*”. *El Liberal*, 27-III-1881.

¹⁶⁹ Heine, H.: *De l'Allemagne*, t. II. París: Michel Levy frères, 1871, p. 60.

¹⁷⁰ Peña y Goñi, A.: “*Lohengrin* y Roberto Stagno”. *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, p. 1.

preludio de *Lohengrin*”¹⁷¹. Dice Wagner sobre esta característica del preludio de *Lohengrin*, utilizando la tercera persona: “Esa llegada milagrosa del Grial acompañado del coro de ángeles, su entrega a los hombres felices, fue elegida por el compositor de *Lohengrin* –un caballero del Grial– como introducción para su drama, convirtiéndola en argumento de una representación por medio de sonidos, si se puede expresar así, que se desarrolla en la imaginación como un objeto ante los ojos”¹⁷². Peña y Goñi cita la descripción del Preludio de *Lohengrin* realizada por Berlioz en un artículo publicado en *Journal des Débats* a raíz de tres conciertos organizados por Wagner en el teatro Italiano de París¹⁷³, sesiones en las que Wagner interpreta por primera vez el preludio de *Tristán e Isolda*. El artículo de Berlioz¹⁷⁴ propicia la ruptura con el compositor alemán, como destaca intencionadamente Peña y Goñi, al señalar que Wagner y Berlioz “se separaron entonces para siempre, prueba fehaciente de que el artículo del segundo contenía apreciaciones muy fuertes contra el primero cuando dieron tan desagradable resultado. Y no lo hago constar a humo de pajas, sino para probarte que puedes acoger sin reservas los elogios que el autor de *Los Troyanos* hace de una obra de su adversario y rival”¹⁷⁵. El tratamiento de los temas y motivos en *Lohengrin* resulta determinante para el desarrollo de la técnica del leitmotiv, aunque su uso resulta todavía algo rígido desde un punto de vista técnico, ya que las transformaciones musicales que sufre son, por un lado evidentes y, por otro, no llegan al grado de elaboración de los leitmotiven de *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *El Anillo de los Nibelungos* o *Parsifal*. Como destaca Ernest Newman “*Lohengrin* está colmado de motivos conductores que son maravillas de caracterización, pero en esta obra vuelan a aparecer de nuevo, en su forma original, de vez en cuando. La mayor parte de las veces se limitan a identificar un personaje, sin variar a medida que ésta cambia, ni extenderse en la partitura con la

¹⁷¹ Muñiz Carro, José. “*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner. La Música”. *Crónica de la Música*, IV, 134, 13-IV-1881, p. 3.

¹⁷² Wagner, R.: *Programmatische Erläuterungen: Vorspiel zu “Lohengrin”*. GSD vol. 5, p.233. Citado en Bauer, op. cit, p. 419.

¹⁷³ Los conciertos se celebran el 25 de enero y el 1 y 8 de febrero de 1860.

¹⁷⁴ Wagner tiene contacto con la música de Berlioz desde su primera estancia en París y allí escucha la *Symphonie funébre et triomphale* en una interpretación celebrada con motivo del aniversario de la revolución de julio de 1830; conoce también su “*Symphonie dramatique*” *Romeo y Julieta*. Sin embargo, ambos compositores no se conocen personalmente hasta 1855, cuando Wagner dirige una serie de conciertos con la orquesta de la Old Philharmonic Society de Londres, mientras Berlioz hace lo propio dirigiendo a la New Philharmonic Society.

¹⁷⁵ Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista III”. *La Correspondencia Musical*, I, 18, 4-V-1881, p. 3.

persistencia de los motivos de las obras posteriores”¹⁷⁶. De los *leitmotiven* de *Lohengrin*, es la *prohibición de preguntar*¹⁷⁷ el que tiene un uso dramático-musical más complejo y en el que las variaciones son más elaboradas. Este motivo tiene, en primer lugar, una función mnemotécnica que recuerda al oyente el sentido verbal de la prohibición, es decir, es en parte un leitmotiv *regresivo*, en el sentido utilizado por Ernst Bloch¹⁷⁸. Así, Muñiz Carro destaca que el motivo musical de la prohibición *Mai devi domandarni* “aparece en toda la obra cuando se trata de seducir a Elsa o cuando ésta se ve atormentada por alguna duda respecto a la patria y el nombre de su campeón”¹⁷⁹. Pero además, como destaca Marsillach, en *Lohengrin* encontramos “un número determinado de ideas melódicas que forman como el armazón psicológico del drama; porque estando vinculadas, por decirlo así, cada una de ellas a un personaje o a una situación dada, se reproducen oportunamente modificadas en el canto o en el acompañamiento, siempre que conviene recordar el personaje o la situación correspondiente. Este procedimiento mnemotécnico, de que hoy echan mano todos los modernos compositores, Wagner lo ha empleado por primera vez, desarrollándolo hasta elevarlo a sistema, pues antes que él, sólo accidentalmente, y como por intuición, lo había usado algún compositor moderno”¹⁸⁰. Así pues, aunque su elaboración es menos compleja que en obras posteriores y su función básica es la evocación pasada, los leitmotiven de *Lohengrin* participan del sentido psicológico¹⁸¹ característico de los utilizados por Wagner en *Tristán e Isolda*, valga el ejemplo. Peña y Goñi destaca este hecho adjudicando a los leitmotiven de *Lohengrin* la propiedad de pintar y caracterizar psíquicamente al personaje. Refiriéndose al “tema de Elsa” (primera aparición en Acto I, escena 1) dice Peña y Goñi: “Elsa se halla fotografiada en esa melodía que la hará visible siempre, que será su marca distintiva durante el transcurso de la acción dramática, que la hace inconfundible, constituyendo, en fin, dentro del sistema wagneriano, el rasgo musical que envuelve a cada personaje en la atmósfera que le es propia y pone en descubierto la

¹⁷⁶ NEWMAN, Ernest (Martín Triana, J. M^a trad): *Wagner el hombre y el artista (Wagner as Man and Artist)* © by Johathan Cape Ltd., Londres, 1969). Madrid: Taurus ediciones, 1982, p. 305.

¹⁷⁷ Escena tercera, Acto I, *Lohengrin* dice: “Jamás me preguntarás/ ni conocer querrás/ de dónde procede mi viaje/ ni mi nombre ni mi arte”.

¹⁷⁸ Cfr. Bloch, E.: “Paradoja y pastoral en Wagner”. En WAGNER, R (Ibero, R. trad): *Escritos y Confesiones con un ensayo de Ernst Bloch (Ausgewählte Schriften)* © del prólogo de E. Bloch, Suhrkamp-Verlag). Barcelona: Editorial Labor, 1975, p.42.

¹⁷⁹ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 132, 30-III-1881, p. 2.

¹⁸⁰ Marsillach, J.: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A .D. Antonio Peña y Goñi”. *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 131.

¹⁸¹ Véase DAHLHAUS, C.: “*Lohengrin*”. *Richard Wagner’s music dramas*. Cambridge University Press, pp. 35-48.

parte esencial y culminante de su naturaleza y de su carácter”¹⁸². También Muñiz Carro destaca que el empleo de los leitmotiven en *Lohengrin* va más allá de su función mnemotécnica y subraya la carga psicológica que encierran algunos de sus *leitmotiven*; luego añade: “Cuando Wagner encomienda a la orquesta alguno de estos motivos principales es porque el poema lo exige. El convencionalismo está desterrado de su obra. Los personajes obran como deben obrar, dados su carácter y su significación en el drama, y la música refleja sus sentimientos con asombrosa fidelidad”¹⁸³. En este paso hacia delante que representa *Lohengrin* dentro de la producción wagneriana¹⁸⁴, resulta novedoso el empleo de la instrumentación como medio de caracterización. En este sentido, el tratamiento del leitmotiv en *Lohengrin* no deja de ser rudimentario, al encomendar a ciertas situaciones y motivos una característica tímbrica. El motivo del Grial, por ejemplo, está confiado frecuentemente a la sección de cuerda, mientras que a Elsa le acompaña la sección de viento madera y al rey el viento metal¹⁸⁵. Esta particularidad es destacada por Peña y Goñi al indicar que “para el rey y el heraldo, el metal. Para Ortruda y Federico, el trémolo. Para Elsa y Lohengrin, la madera y la cuerda”¹⁸⁶. Desde un punto de vista melódico y formal, *Lohengrin* es todavía un paso intermedio en el camino que Wagner recorre a lo largo de su producción hacia el drama musical. En *Lohengrin* se produce todavía la “cuadratura de la construcción de la composición musical”¹⁸⁷ que como umbral formal no se traspasará hasta *Tristán e Isolda* y, sobre todo, *El Anillo de los Nibelungos*, pero se avanza en la mayor libertad del verso. Esto viene a significar (Carl Dahlhaus)¹⁸⁸ que las arias y los recitativos del *Lohengrin* están ya relacionados con la denominada *melodía infinita*, aunque predominan todavía las frases divididas en periodos. Además, destacamos que Wagner reserva a los antagonistas del drama, Ortruda y Telramondo, las partes más avanzadas de la partitura, mientras que los dos héroes, Lohengrin y Elsa, utilizan formas más tradicionales apegadas a los modelos de la ópera, como el dúo de amor. En este sentido,

¹⁸² Peña y Goñi, A.: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”. *La Correspondencia Musical*, I, 20, 18-V-1881, p. 1.

¹⁸³ Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner. La Música”. *Crónica de la Música*, IV, nos. 134 (13-IV-1881, p. 3) y 135 (20-IV-1881, p. 1).

¹⁸⁴ Para el público madrileño *Lohengrin* constituye indudablemente un paso hacia delante y decisivo respecto a *Rienzi*.

¹⁸⁵ Cfr. Muñiz Carro, J.: “*Lohengrin*, drama musical de Ricardo Wagner. La Música”. *Crónica de la Música*, IV, 135, 20-IV-1881, p. 1.

¹⁸⁶ Peña y Goñi, A.: “*Lohengrin* y Roberto Stagno II”. *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 2.

¹⁸⁷ Bauer, op. cit, p. 418.

¹⁸⁸ Citado en Bauer, op. cit, p. 418.

la escena con que comienza el segundo acto (diálogo entre Telramondo y Ortruda), constituye el pasaje en el que Wagner utiliza una técnica más avanzada desde el punto de vista formal. Toda la zona que da comienzo en “*Du wilde Seherin*”¹⁸⁹ suprime la diferencia tradicional entre *recitativo* y *arioso* y anuncia claramente el paso a la “prosa musical”¹⁹⁰, que hace que el texto dramático ya no necesite ser presentado en verso para que formalmente funcione. Por esta razón, éste y otros pasajes en los que Wagner se aparta más de la ópera italiana, son los que tienen peor acogida entre el público en el estreno de la ópera en Madrid en 1881. En este sentido el público es reticente a algunas partes del segundo acto en las que Wagner se muestra más innovador y divergente con la tradición, pero las interpretaciones realizadas en las temporadas siguientes hacen que el público asimile el lenguaje wagneriano progresivamente. Así, en abril de 1885 y refiriéndose al citado diálogo entre Telramondo y Ortruda, *El Imparcial* destaca que “el dúo de contralto y barítono con que empieza el segundo acto es verdaderamente notable; tiene gran energía, mucho colorido dramático y se oye con gusto”¹⁹¹. El gran éxito de la partitura entre el público se confirma en la temporada 1885/86 cuando Manuel Pérez, concertino y director del Teatro Real, interpreta *Lohengrin* con Roberto Stagno (Lohengrin) y Mila Kupfer (Elsa) en los papeles protagonistas. Especialmente desde su estreno en Madrid, la ópera del *Caballero del Cisne*, simboliza el triunfo frente al *Cisne de Pésaro* (Rossini); D’Anunzio, el poeta hispanoindio iniciador del modernismo, escribe en este sentido:

“Fue en una hora divina para el género humano.
El cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
Fue en medio de una aurora, fue para revivir”¹⁹².

El 26 de julio de 1882 se estrena en Bayreuth *Parsifal* (padre de *Lohengrin*). El sincretismo característico de *fin de siglo* se refleja de forma acusada en este *Festival de*

¹⁸⁹ Acto II, escena primera.

¹⁹⁰ El concepto de “prosa musical” está relacionado con la crítica de Wagner hacia la construcción cuadrática-periódica de la frase musical, entendida ésta como una melodía conformada simétricamente en la que resulta imposible encajar los acentos de la prosodia verbal porque predomina el acento musical. Wagner introduce el concepto de “prosa musical” en la tercera parte de *Oper und Drama*, “*Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*” (Poesía y música en el drama del futuro) que Wagner acaba el 16 de febrero de 1851, es decir tan solo unos meses después del estreno de *Lohengrin* en Weimar el 28 de agosto de 1850. A través del concepto de prosa musical, Wagner resuelve el problema de la coordinación de acentos lingüísticos y musicales en su música dramática.

¹⁹¹ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”. *El Imparcial*, 8-IV-1885.

¹⁹² D’Annunzio. Citado en Allegra, op. cit, p. 88.

consagración escénico (brahmanismo, cristianismo, etc) que trata uno de los temas más atractivos a finales del siglo XIX. Wagner, que retorna al tema del Santo Graal, utiliza una leyenda en la que –en palabras de Manrique de Lara– “estaba interesada la Europa entera, dándole cuna la España fantástica, donde reinó Ladacón; Inglaterra, la patria del Rey Arthus, la enseñanza de las Ordenes de Caballería; la Escandinavia, el perfume poético de sus tradiciones; Francia y Alemania, en fin, la forma literaria que la ha hecho llegar hasta nosotros. *Parsifal*, además es, por su esencia, universal y eterno: es la piedad”¹⁹³. En pleno desarrollismo, en una Europa próxima a la crisis moral de *fin de siglo*, el estreno de *Parsifal* en Bayreuth el 26 de julio de 1882 despierta un interés inusitado: el wagnerismo se convierte en religión del arte¹⁹⁴ (Schopenhauer). En un artículo de Pedrell sobre E. Reyer, el catalán recuerda que cuando es preguntado el compositor francés por su postura wagneriana éste responde: “la música de Wagner no es un arte, es un dogma: para comprender basta tener fe”¹⁹⁵; en este mismo sentido dice Anselmo Barba en carta fechada en Bayreuth: “Yo no sé quien ha dicho de los que decididamente somos partidarios de cierta escuela de música moderna, que tenemos en Bayreuth un Profeta, un zancarrón, como quien dice, un Mahoma talladito expresamente para nosotros. Sea. Dígase de mi que peregrinando hacia la Meca de mis aficiones, voy a adorar al Gran Profeta. Sea, repito, ¡Alá es grande! ¡Wagner es su Profeta!”¹⁹⁶. El resumen argumental de *Parsifal* y el comentario sobre el significado simbólico de la partitura publicado en las *Bayreuther Blätter*, traducido en las *Notas Musicales y Literarias* de Pedrell en su número de 30 de julio de 1882, destaca la dualidad andrógina del poema en el que se contraponen lo *apolíneo* personificado en *Parsifal*¹⁹⁷ (Graal-bien-cristianismo) y lo *dionisiaco* (mal-paganismo), representado en Klingsor. Andrógina es también la figura de Kundry, personificación del mito femenino que participa de una doble naturaleza (mística / carnal, cristiana / pagana):

¹⁹³ Manuel Manrique de Lara: “*Parsifal*”. *El Heraldo de Madrid*, 19-VIII-1891.

¹⁹⁴ Tras la muerte de Wagner en Venecia, este fenómeno se acentúa y entonces Salvador Armet Ricart se declara entusiasta “adepto” de la música de Wagner, considerando al compositor “el Dios de una escuela”; el escrito de Armet Ricart es “el rezo de un idólatra”. Armet Ricart, S.: “¡Ricardo Wagner!”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 4.

¹⁹⁵ Tibaldo: “Rasgos y rasguños”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 17, 22-X-1882, p. 6.

¹⁹⁶ Barba, A.: “Notas de un viaje a Bayreuth”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 7.

¹⁹⁷ López García destaca que “la filosofía del idealismo alemán tendría muy pronto su culminación en el simbolismo francés y en el modernismo hispanoamericano”. López García, Pedro Ignacio: “Fin de siglo: las influencias. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”. *Azorín et la Génération de 1898*. Pau Saint-Jean-de-Luz: Université de Pau des Pays de l’Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1998, p. 273.

“Explicando el sistema de Wagner y la dirección del drama por el camino del símbolo y del misticismo decían las *Hojas de Bayreuth*:

En *Parsifal* se encuentran frente a frente dos elementos que son los dos polos y el eje del drama: Monsalvat, el santo asilo del Graal, y el palacio encantado de Klingsor. Allí, el centro de salvación; aquí, la personificación del mal: allí el cristianismo; aquí el paganismo; entre estos dos polos el hombre (*Parsifal*) y la mujer (*Kundry*).

Sencillo de corazón aquél, esforzado en la lucha, alma caída ésta, instrumento de maldición terrible; arrojados uno y otro de un polo a otro polo por un sentimiento de error o de esperanza, de dolor o de aspiración, hasta que suena para ambas personificaciones la hora de redención...

Para penetrar profundamente el sentido alegórico de la concepción de *Kundry*, conviene remontarse a los mitos más antiguos de todos los países y de todas las tradiciones, desde la Kali de la India hasta la Herodías de principios de nuestra era, pasando por los Dioses primitivos de las antiguas leyendas alemanas y escandinavas, en donde figura, anterior a todo nombre, el nombre oscuro *Hel*.

Kundry es la personificación del mito femenino: sirve a *Klingsor*, (espíritu de tinieblas) lo mismo que a *Gral* (asilo de luz) ora obscurecida como *Hel*, ora iluminada por la influencia del Gral.

El carácter, el aspecto, el traje mismo de *Kundry* aparece personificado en todo el drama: su cinturón de pieles de serpiente (la serpiente mencionada en todas las tradiciones, en la Biblia, en las epopeyas índicas, griegas y escandinavas); la expresión de su fisonomía «de un moreno rojizo, ojos negros y escudriñadores, ora brillando con mirada fiera, ora inmóviles como los de un muerto, fatídica su sonrisa, maldecida desde su origen...».

El personaje retratado en *Parsifal* no es menos extraordinario. El *Parsifal* de la leyenda⁽¹⁾ se ha convertido en el drama de Wagner, descomponiéndose en dos nombres persas *Parsi-Fal* o *Fal-Parsi*, es a saber, puro, sencillo, siendo la sencillez y la pureza las dos alas místicas del alma, como nos lo enseña la *Imitación de Cristo*. Los otros personajes del drama son: *Amfortas*, cuya herida hecha por la lanza misma que atravesó el costado de Cristo, mana sangre continuamente y *Titirel*, que después de muerto se levanta de la tumba bendiciendo a los asistentes¹⁹⁸.

En 1883 A. Hernández Merino publica *Los Nibelungos*. En este sentido, recordamos que Wagner pone de moda el argumento mitológico heredero del paganismo germano y es indudable que tanto el estreno de *El Anillo de los Nibelungos* en Bayreuth, como su éxito en las principales ciudades de Inglaterra, Italia, Bélgica, etc. (representaciones realizadas por la compañía itinerante de Angelo Neuman), influyen en la publicación en España del estudio de A. Hernández Merino, autor de la primera versión castellana de la leyenda de *Los Nibelungos*¹⁹⁹. Asimismo, Wagner utiliza también leyendas cristianas

⁽¹⁾ Véase en este mismo número de la Revista la idea primitiva de la leyenda del *Parsifal*, en el notable artículo de D. Juan Fastenrath. [*Notas Musicales y Literarias*].

¹⁹⁸ “Idea del argumento del *Parsifal* y significación de este melodrama”. *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 2.

¹⁹⁹ FERNÁNDEZ MERINO, A (trad): *Los Nibelungos. Poema alemán versión castellana en prosa de D. A. Hernández Merino. Ilustraciones de Schnorr de Carolsfeld, Bendenmann, Hubner y Rethel. Fotogrados de C. Verdaguer*. Barcelona: C. Verdaguer impresor-editor (Biblioteca Verdaguer), 1883.

(*Lohengrin-Tristán-Parsifal*) y orientales (*El vencedor*), siendo su obra (en general y en particular) síntesis de culturas y de tradiciones, por lo que constituye una fuente iconográfica y literaria estudiada por los modernistas españoles. Gracias a su genio creativo y a su ardor proselitista –comenta Giovanni Allegra– “Wagner logra plasmar una doctrina que, componiendo y armonizando audazmente las herencias del paganismo germano y del cristianismo feudal, influye poderosamente en los terrenos contiguos de la literatura y de la iconografía literaria”²⁰⁰. En este sentido, *Los Nibelungos* de Hernández Merino es un libro más de una larga serie de traducciones, estudios, etc., sobre temas wagnerianos, serie iniciada por Fastenrath y continuada en el último cuarto del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX (destacamos en catalán la labor de Geroni Zanné, Joaquim Pena, Xavier Viura, Anna d’Ax, Antoni Ribera, etc²⁰¹; en castellano la de Peña y Goñi, Félix Borrell, Adolfo Bonilla San Martín, Joaquín Fesser, Mario Roso de Luna, Vicente Blasco Ibáñez, Antonio Gil y Gordaliza, Manuel de Cendrá y Clementino Basail²⁰²).

Richard Wagner fallece en Venecia el 13 de febrero de 1883. A raíz de la muerte del compositor *Notas Musicales y Literarias* dedica un homenaje a Wagner en su número 31 (1 de marzo de 1883). En carta fechada en Madrid el 27 de febrero de 1883, José de Letamendi destaca que entre los músicos ser wagnerista es sinónimo de ser ilustrado en las cosas profanas y, entre los profanos, ser ilustrado es sinónimo de wagnerista en materia de música²⁰³. José de Letamendi destaca también que es “cierto que la Música está de luto; mas también lo es que lo está asimismo cuanto de culto y liberal encierra el espíritu humano”²⁰⁴. En la cantidad ingente de artículos, biografías, escritos que publica la prensa española, es el carácter revolucionario del alemán uno de los aspectos más reiterados. “Es natural –dice *La Propaganda Musical*– que la opinión se preocupe de cuanto tiene relación con el maestro Wagner, *el revolucionario de la música* y en este sentido no es extraño que éste tenga hoy el privilegio de llamar poderosamente la

²⁰⁰ Allegra, Giovanni (Vicente Martín Pintado, trad): “Orígenes románticos del simbolismo. El magisterio de Wagner y el renacer del mito”. *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España. (Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna)* © by Editoriale Jaca Book SpA, Milán, 1985). Madrid: Ediciones Encuentro, 1986, p. 85. Sobre el magisterio de Wagner en el renacer del mito véase, Allegra, cáp. cit, pp. 84-89.

²⁰¹ Véase Janés i Nadal, op. cit, p. 167 y ss.

²⁰² Véase la bibliografía de esta tesis.

²⁰³ Letamendi, J. de: “Juicio Postremo de Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 12.

²⁰⁴ Letamendi, J. de: “Juicio Postremo de Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 11.

atención pública en el mundo musical”²⁰⁵. En *Notas Musicales y Literarias* J. Coroleu considera a Wagner no sólo como un “gran revolucionario” sino –añade– “uno de los más audaces de los tiempos modernos”²⁰⁶. Ésta es la faceta destacada también por Martí y Navarrete en el artículo que dedica a la muerte del compositor y en el que leemos que Wagner “ha producido una revolución el arte musical”, destacando que su obra constituye “una verdadera revolución en el divino arte”²⁰⁷. En el artículo “¡Wagner ha muerto!”²⁰⁸ y conforme a sus ideas liberales²⁰⁹, Coll y Britapaja realiza una comparación entre las figuras de George Washington y Richard Wagner como ejemplos paradigmáticos de la libertad política y musical respectivamente. El reverso de la moneda (ortodoxia) lo encontramos en el mismo número 31 de *Notas Musicales y Literarias*, opinión conservadora expresada en el artículo “Ricardo Wagner considerado como estético”²¹⁰, escrito concluido en el número siguiente y firmado por “X”. El escrito repasa los principios expuestos por Wagner en *Arte y Revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y Drama* y –siguiendo a Gasperini²¹¹– X encuentra en ellos ideas erróneas o al menos discutibles, como es la idoneidad de los temas mitológicos en la música dramática. Además, X reprueba moralmente los poemas de *Tannhäuser* –cuando éste “se entrega a punibles voluptuosidades en el palacio de Venus”– y de la *Tetralogía* por “los amores incestuosos entre los hermanos Siegmundo y Seglinda, trazados con grosero realismo”²¹². Las palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo (*Orígenes de la novela*, 1905-10), ejemplifican la posición ortodoxa de un católico:

“La influencia grave y religiosa del poema de Wolfram de Eschenbach, que fue muy leído y admirado por los románticos alemanes, no fue indiferente en la reacción religiosa del primer tercio del siglo XIX; penetró en su sello en la última de las obras de Wagner, que es, sin duda, la menos pesimista y la más luminosa y

²⁰⁵ Antequera, J. B.: “Correspondencias”. *La Propaganda Musical*, III, 7, 8-III-1883, p. 5.

²⁰⁶ Coroleu, J.: “Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 8.

²⁰⁷ Martí y Navarrete: “Leipzig-Venecia. 1813-1883”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 13.

²⁰⁸ Coll y Britapaja, J.: “¡Wagner ha muerto!”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, pp. 7-8.

²⁰⁹ Doctorado en derecho en 1865, José Coll participa activamente en la política española a favor de las ideas liberales durante la Revolución de 1868, escribiendo para varios periódicos revolucionarios. Casares Rodicio, E.: “Coll i Britapaja, José”. *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, t. 3. Madrid: SGAE, 1999, p. 803.

²¹⁰ X.: “Ricardo Wagner considerado como estético”. *Notas Musicales y Literarias*, II, nos. 31 (1-III-1883, p. 16) y 32 (15-III-1883, p. 3).

²¹¹ GASPERINI, A. de.: *La Nouvelle Allemagne musicale et Richard Wagner*. París: Heugel, 1866.

²¹² X.: “Ricardo Wagner considerado como estético. Conclusión”. *Notas Musicales y Literarias*, 32, 15-III-1883, p. 3.

serena de todas las suyas: el drama de *Parsifal*, expresión artística de su doctrina de la regeneración”²¹³.

Un poco más adelante refiriéndose a la leyenda de *Tristán e Isolda*:

“En el arte místico-sensual de Wagner llega hasta los linderos de la conmoción patológica: escollo inevitable de la profunda inmoralidad del asunto, que es, dicho sin ambages, no sólo la glorificación del amor adúltero y de la pasión rebelde a toda ley divina y humana, sino la aniquilación de la voluntad y de la vida en el más torpe y funesto letargo, tanto más enervador cuanto más ideal se presenta”²¹⁴.

Otro de los aspectos destacados nuevamente a raíz de la muerte del compositor es la influencia negativa de la personalidad del compositor en la recepción de su obra. José de Letamendi comenta que Wagner no da en vida “un solo paso en busca de una simpatía y sí muchos y muy graves que le atrajeron antipatías”²¹⁵ y Plácido Lupestri destaca que el carácter de Wagner no es “muy a propósito para ganar amistades; díganlo, sino, Meyerbeer y Mendelssohn; su orgullo desmedido exasperó aquellos rudos combates de sus primeros pasos”²¹⁶. El conde de Morphy, en carta a Pedrell fechada en Madrid el 25 de febrero de 1883, afirma: “El hombre ha perjudicado al artista. [...] Dos veces he visto al gran compositor alemán: la primera vez en Viena en 1873; la segunda en Bayreuth en 1882. En ambas ocasiones lo oí pronunciar discursos impropios de un hombre de su altura y de su reputación. Más que un apóstol lleno de fe, me pareció un actor lleno de presunción”²¹⁷. Desde el punto de vista musical, la melodía wagneriana y la utilización que Wagner hace de la voz humana siguen siendo los aspectos más criticados; dice Inzenga en carta fechada el 22 de marzo de 1883: “*Los virtuosos del canto*, que con sus arrebatadores gorgoritos hicieron las delicias de nuestros antepasados, retrasaron, a no dudarlo, más de medio siglo, el adelanto y desarrollo del drama musical iniciado por Gluck y elevado después a tan gran altura por Mozart, Rossini y Meyerbeer; pero fuerza es confesar que Wagner se ha vengado de ellos con tanta crueldad como ensañamiento al anularlos casi del todo en sus modernas obras. Así pues, no deberá extrañarse que en mi condición de compositor, admire y venere como el

²¹³ MENÉNDEZ PELAYO, M.: “Orígenes de la novela”. *Antología general de Menéndez Pelayo*, vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, p. 1159.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 1226.

²¹⁵ Letamendi, J. de: “Juicio postremo de Ricardo Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 12.

²¹⁶ Lupestri, P.: “¿Quién será el discípulo de Wagner?”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 13.

²¹⁷ *Notas Musicales y literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 14.

que más, la esplendorosa figura del inmortal autor de *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*²¹⁸; pero como maestro de canto y conservador de sus grandes tradiciones, deploro con toda mi alma, y considere hasta como perjudicial su sistema o escuela de música, que, por bello que sea y por mucho que influya en el porvenir del arte dramático, ha dado al traste, deliberadamente, con el elemento que más ha contribuido a conquistarle la popularidad y vida que ha alcanzado hasta nuestros días”²¹⁹. Sobre la cuestión de Wagner en Francia y su influencia negativa en España dice José Ortega Munilla, el director de *Los lunes del Imparcial* el 18 de febrero de 1883:

“Como todo lo vemos en España por los gemelos de París, ha muerto Wagner sin convencer a los oídos españoles de que su música es la buena nueva de Apolo. Wagner se había hecho odioso a París, y París tiene la crueldad de todo ser caprichoso. Wagner, alemán, debía ser odiado de los franceses, y lo fue. Se le atacó con el insulto, con la injuria, con el chiste. Para probar que su música era mala, dijo Alberto Wolf que el eminente maestro era ingrato a Francia. En Efecto, Wagner debía a Francia una silba injusta. Con menos se han hecho muchas reputaciones. Muerto hoy el autor de *Parsifal*, su figura resulta gigantesca”²²⁰.

Tras la muerte Richard Wagner, el compositor es unánimemente reconocido en Madrid en sendos homenajes realizados por la Sociedad de Conciertos (Mariano Vázquez) y Unión Artístico-Musical (Casimiro Espino), agrupación que estrena el *Preludio de Parsifal* (1883). El testimonio de Peña y Goñi en 1884²²¹ pone de manifiesto que ser wagnerista se pone de moda en Madrid y Barcelona²²², aunque el crítico censura que la mayoría de los compositores no han asimilado la esencia de la música wagneriana (*Gesamkunstwerk*) y se quedan en una superficialidad, más o menos aparatosa, que afecta a la armonía y a la instrumentación²²³.

1886-1893

²¹⁸ Llamamos la atención sobre los tres dramas citados, ya que Inzenga, krausista y colaborador en las conferencias realizadas en 1877 por Gabriel Rodríguez en la Institución Libre de Enseñanza, omite *El Anillo de los Nibelungos*.

²¹⁹ Inzenga, J.: “El sistema o escuela de Música de Wagner”. *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 3.

²²⁰ Ortega Munilla, J.: “Madrid”. *Los Lunes de El Imparcial*, 18-II-1883.

²²¹ Cfr. Peña y Goñi, A.: “Microbios musicales. El Wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

²²² “Empiezo por el microbio más terrible, por el que ocasiona más víctimas y produce mayor número de casos fulminantes: ¡el wagnerismo! [...] De la leyenda de la melodía infinita, deducen los wagneristas que la melodía es un estorbo; de las combinaciones instrumentales del prelude de *Lohengrin*, toman pie para colocar a los violines en las alturas del Himalaya”. Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El Wagnerismo”. *La Correspondencia Musical*, VII, 310, 10-II-1887, p. 2.

²²³ Cfr. Peña y Goñi, A.: “Microbios Musicales. El wagnerismo”. *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

La etapa comprendida entre 1886 y 1893 coincide con los cuatro últimos años de Tomás Bretón como director de la Sociedad de Conciertos (1885-90) y la etapa de Mancinelli al frente de dicha orquesta (1890-93). Con ésta y otras orquestas ocasionales, Bretón interpreta fragmentos de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*. Además estrena fragmentos de *Tannhäuser* (*Dich teure Halle Gruss ich wieder*²²⁴, *Plegaria de Isabel*) y *El holandés errante* (balada de Senta) cantados por Amalie Materna en dos recitales realizados en mayo de 1887 en el Teatro Real; asimismo, estrena una *Hoja de álbum* para violín y orquesta en un concierto celebrado en el teatro de la Comedia el 7 de marzo de 1889, sesión en la que interviene como solista Enrique Fernández Arbós. Como titular de la Sociedad de Conciertos, Bretón estrena el *Adiós de Wotan a Brunilda* 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, etc.) censura las interpretaciones de Bretón cuando Mancinelli se hace cargo de la dirección de la Sociedad en la temporada de invierno-primavera de 1891. En su primera temporada al frente de la Sociedad de Conciertos, Luis Mancinelli estrena en el Teatro Real 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). 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 final²²⁵ de *Los maestros cantores* (20 de marzo) con Baldelli (Beckmesser), De Marchi (Walther), Tabuyo (Sachs), Blasco (Pogner), etc, en los papeles principales. En su tercera temporada, Mancinelli estrena en el Príncipe Alfonso una *Suite* arreglada para orquesta por él mismo sobre tres fragmentos del tercer acto de *Tristán e Isolda* (22 de enero de 1893). En lo que se refiere a la cuestión wagneriana y como valoración global de las tres temporadas de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos, destacamos que entre 1891 y 1893 el director italiano difunde entre el público de Madrid el gusto por el último estilo de Wagner a través de fragmentos sinfónicos de *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores*, *El oro del Rin*, *La Valkiria*, *Sigfrido*, *El crepúsculo de los dioses*

²²⁴ *Tannhäuser*: Acto II, escena 1ª.

²²⁵ Cuadro segundo, Acto III. Se convierte en el cuarto acto para las representaciones en el Teatro Real.

y *Parsifal*, fragmentos wagnerianos la mayoría de ellos nuevos en Madrid y, otros, escasamente interpretados. Las interpretaciones de Mancinelli, sobre todo en lo que respecta a Wagner, son herederas de la línea interpretativa postromántica marcada en Bayreuth en la década de 1880 por Hans Richter, Herman Levy y Felix Mottl, línea interpretativa recogida luego por Richard Strauss, Siegfried Wagner, Gustav Mahler, Bruno Walter, etc. En palabras de José Borrell, la labor educativa de Mancinelli “fue inmensa y decisiva para la afición madrileña; se puede decir que en tres años logró lo que no se había conseguido en los treinta de vida que llevaba la orquesta; que el público se interesara por las obras sinfónicas maestras y mostrara deseo de conocer la moderna producción; educó y moldeó a la afición madrileña, la hizo apta para que en lo sucesivo estuviera bien dispuesta a oír la buena música orquestal y además fue el primer director que se interesó verdaderamente por la propaganda del wagnerismo; si no hubiera sido por él, regularmente la audición del gran repertorio de Wagner se hubiera retrasado en bastantes años”²²⁶. Mancinelli, como director de la Sociedad de Conciertos, prepara la recepción del último estilo compositivo de Wagner, no sólo en Madrid, sino en Barcelona, San Sebastián, Bilbao, etc.

En la etapa 1886-1893 comienzan a escribir una nueva generación de críticos wagneristas que tiene su principal representante en Félix Borrell²²⁷, socio del Ateneo de Madrid y del Círculo de Bellas Artes. Borrell, que firma en *El Heraldo de Madrid* con el pseudónimo de F. Bleu, pertenece junto a Joaquín Fesser (Joachim, en *El Correo*), Joaquín Arimón y Manuel Manrique de Lara, al grupo definido por Emilio Casares como *críticos puros*, es decir, comentaristas diarios del hecho musical²²⁸. Tras el enorme éxito de *Lohengrin* en la temporada 1884/85 en el Teatro Real y, sobre todo, desde el estreno de *Tristán e Isolda* en Bayreuth (1886) y la exposición Universal de Barcelona (1888), el wagnerismo es el fenómeno musical (cultural) más influyente del *fin de siglo* español, sobre todo en su vertiente modernista. Entre marzo y agosto de 1888 Nietzsche escribe *El ocaso de los ídolos* en Sils-María (Alta Engadina, en el cantón alpino de los Grisones), donde tres odios obsesivos turban la paz de sus meditaciones: el odio a los sacerdotes cristianos (Liszt), el odio a sus compatriotas alemanes (*Los maestros*

²²⁶ 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, pp. 57-58.

²²⁷ Recordamos que Joaquín Marsillach (1859) pertenece a esta generación pero muere prematuramente en 1883.

²²⁸ Véase Casares Rodicio, E.: “Crítica Musical I”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 4. Madrid: SGAE, 1999, p. 178.

cantores) y el odio a Wagner-Cosima; dice Nietzsche en la decimonovena de sus “máximas y dardos”: “¿Cómo? ¿Habéis elegido la verdad y el llevar el pecho erguido, y seguís mirando de reojo las ventajas de los hombres sin escrúpulos? ¡Pero si con la virtud *se renuncia* a las «ventajas»!... (Escrito en la puerta²²⁹ de un antisemita)”²³⁰. Siguiendo al comité del teatro de Bayreuth, el 15 de mayo *Ilustración Musical Hispano-Americana* anuncia representaciones “modelo” entre el 22 de julio y el 19 de agosto de 1888, interpretándose *Parsifal* (los domingos y miércoles de casa semana) y *Los maestros cantores* (lunes y los jueves)²³¹. Ese verano, Nietzsche toma la decisión de dar a la imprenta un libro “jovial y ameno”, que constituya “un resumen, esbozado de manera muy audaz y muy precisa, de sus heterodoxias filosóficas esenciales”²³². El 30 de septiembre, Nietzsche concluye en Turín el Prólogo de *El ocaso de los ídolos*, el día –dice– en que “quedó concluido el primer libro de mi obra *La inversión de todos los valores*”²³³. Dice Nietzsche en su trigésimo sexta de sus “máximas y dardos”: “¿Qué si los immoralistas somos *nocivos* para la virtud? Tan poco como los anarquistas para los príncipes. Sólo han vuelto a estar bien asentados en sus tronos, cuando se ha empezado a disparar contra ellos. Moraleja: *Hay que disparar contra la moral*”²³⁴. Criticando el pesimismo schopenhaueriano de *El mundo como voluntad y como representación*²³⁵, Nietzsche comenta que Schopenhauer “para un psicólogo, es un caso de primer orden: como intento malignamente genial de hacer que luchen a favor de una desvalorización completa y nihilista de la vida, las instancias opuestas, las grandes autoafirmaciones de la «voluntad de vivir», las formas más exuberantes de la vida. Ha ido interpretando el *arte*, el heroísmo, el genio, la belleza, la gran compasión, el conocimiento, la voluntad de verdad, y la tragedia, como consecuencia de la «negación», o de la necesidad de negación, de la «voluntad». A excepción del cristianismo, no hay en la historia un fraude psicológico mayor. –Considerándolo de un modo más preciso, en esto Schopenhauer no es más que el heredero de la interpretación cristiana; con la diferencia

²²⁹ “¡Wahnfried! He aquí el nombre de la villa Wagner en Bayreuth. –¡Wahnfried! Palabra llena de melódicas dudas, que hace pensar mucho tiempo y no se puede traducir. Significa algo como ilusión de la paz.” J[udith] G[autier]: “Una visita a Wagner”. *Crónica de la Música*, IV, 160, 12-X-1881, p. 1.

²³⁰ NIETZSCHE, F.: *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, p. 42.

²³¹ “Extranjero”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 8, 15-V-1888, p. 61.

²³² López Castellón, Enrique: “Nietzsche o el immoralismo iconoclasta”. En Nietzsche, F (Carretero Moreno, J. trad): *El ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. Editores, Colección Clásicos de siempre (Eduardo Mateos Sanz, dir), 1993.

²³³ Nietzsche, F.: “Prólogo”. *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, p. 38.

²³⁴ Nietzsche, F.: *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, p. 45.

²³⁵ SCHOPENHAUER, A.: *Die Welt als Wille und Varstellung*. Leipzig: Brockhaus, 1819.

de que supo aprobar también, en un sentido cristiano, es decir, nihilista, lo que el cristianismo había *rechazado*: los grandes hechos culturales de la humanidad (entendiéndolos como vías de «redención», como formas previas de «redención», como estimulantes de la necesidad de «redención»...)»²³⁶. A finales de año, Nietzsche publica *El caso Wagner, un problema musical*²³⁷, “especie de folleto –dice Felipe Pedrell– escrito por un antiwagneriano”²³⁸. Malwida –comenta Fischer-Dieskau– “no entendía cómo Nietzsche podía expresar públicamente su «error» con respecto a la filosofía de Schopenhauer y a la música de Wagner, Nietzsche escribe:

“Recuérdese tal vez, al menos entre mis amigos, que al principio vine a este mundo con errores propios y supervaloraciones, y en cualquier caso como hombre esperanzado. Entendía –¿quién sabe en función de qué experiencias personales?–, entendía el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior del pensamiento, como plenitud victoriosa de la vida, tal como se expresaba en la filosofía de Hume, Kant y Hegel, tomé el conocimiento *más trágico*, por el lujo más hermoso de nuestra cultura, por su forma más preciosa, elegante y peligrosa de despilfarro, aunque, no obstante, sobre la base de la superabundancia, como su lujo *permitido*. Lo mismo me ocurría con la música de Wagner, que interpretaba como riqueza dionisiaca del alma; en ella creía oír el terremoto con que se abría paso finalmente una de las fuerzas primitivas de la vida, retenida desde los primeros tiempos, siendo indiferente que se tambalee todo lo que hoy se llama cultura. Se ve lo que yo desconocía, se ve el obsequio que hacía a Wagner y a Schopenhauer –*Yo mismo*”²³⁹.

En 1888 se celebra la Exposición Universal de Barcelona. En los inicios del Modernismo en España se acusa en las críticas la sensibilidad decadentista hacia lo sincrético. Ejemplo del estado de confusión de ideas y de ideales que conduce a la crisis de fin de siglo es *Andrógino*, de José Antich, aquel que dedica a Pedrell las siguientes palabras: “Al insigne creador del drama lírico español; al maestro que me inició en los misterios de la Música; a Felipe Pedrell, en prueba de eterna gratitud”²⁴⁰. En octubre de 1888 un cuarteto formado por Bocquet (violín), Viñals (cello), señorita Vilar (piano) y maestro Vilar (armónium) ejecutan piezas de música sacra durante la misa de doce celebrada los domingos en la Real Iglesia de la Ciudadela. Los intérpretes de violín,

²³⁶ Nietzsche, F.: *El Ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. editores, 1993, p. 115.

²³⁷ Nietzsche, F.: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann, 1888.

²³⁸ “Boletín Musical de la Quincena. Bibliografía”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27-I-1889, p. 15.

²³⁹ Nietzsche. Citado en FISCHER-DIESKAU, D.: *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Madrid: Altalena Editores, 1982, p. 230.

²⁴⁰ Manuscrito de *Andrógino* conservado en la Biblioteca de Catalunya.

piano y armónium interpretan en una de las sesiones²⁴¹ un trío sobre *La cena de los Apóstoles*²⁴² (*Das Liebesmahl der Apostel* WWV 69)²⁴³ que es la primera interpretación localizada en España de esta partitura. Además, la Asociación de Católicos de Barcelona celebra en la iglesia de Belén una solemne academia artístico-literaria para conmemorar la Coronación Canónica de la Virgen de las Mercedes, sesión en la que se estrena la Marcha Episcopal que escribe Juan Goula para la ocasión; el director incluye en el programa un “Preludio” de Wagner²⁴⁴ (creemos de *Parsifal*).

El wagnerismo, entendido como síntesis del siglo XIX, es la Religión del Arte para la generación sincrética Modernista de Félix Borrell²⁴⁵ (1858), Isaac Albéniz (1860), Enrique Fernández Arbós (1863), Manrique de Lara (1863), Enrique Morera (1865), Enrique Granados (1867), etc. Wagner es entonces, al mismo tiempo, el compositor egotista de *Siegfried*²⁴⁶; es también Wagner pesimista y *decadentista* influido por Schopenhauer que busca la redención a través del amor en *Tristán e Isolda*; asimismo es Wagner cristiano, brahmanista y Rosa-Cruz en *Parsifal*; y, también, el joven compositor que escribe *Las hadas*, ópera romántica en tres actos estrenada por Richard Strauss en Munich en 1888, basada en un cuento popular e inspirada en la fábula masónica *La donna serpente* (1762) del Conde Carlo Lucio Gozzi. En palabras de Loretta Frattale “la misma trayectoria cultural de final del siglo XIX es capaz de admitir entre sus coordenadas ideológicas valores aparentemente disonantes y de signo opuesto. La rica producción de estudios en que en estos últimos años ha sondeado el complejo trasfondo filosófico que hace de telón de fondo a la aventura simbolista ha evidenciado ampliamente la naturaleza sintética y sincretista de tan abigarrada corriente artística”²⁴⁷. En abril de 1894 Francisco Giner de los Ríos publica “La música romántica y la música

²⁴¹ Domingo, 21 de octubre de 1888[?].

²⁴² “Varia. Barcelona”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 19, 30-X-1888, p. 151.

²⁴³ Escena bíblica para coro de hombres y orquesta escrita entre abril y junio de 1843 en Dresde con motivo de un festival de canto masculino y dedicada a dedicada a Charlotte Emilie Weinlig, viuda de Theodor Weinlig. El estreno se celebra el 6 de julio de 1843 en la Frauenkirche de Dresde con la participación de un coro de 1.200 cantantes bajo la dirección de Wagner. En este oratorio, Wagner incluye unas “voces de lo alto”, coro lejano que anticipa el efecto dramático del primer acto de *Parsifal*. Véase Bauer, op. cit, 398-9.

²⁴⁴ “Varia. Barcelona”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 19, 30-X-1888, p. 151.

²⁴⁵ El primer escrito de Borrell localizado data de 1889 (correspondencia desde Bayreuth), comenzando a escribir regularmente en *El Heraldo de Madrid* en 1890 bajo el pseudónimo de F. Bleu.

²⁴⁶ El argumento de *Siegfried* narra el proceso de humanización de la pareja Siegfried y Brunilda, prototipos de una nueva humanidad. Así, en la tercera jornada de la *Tetralogía*, Wagner realiza su ideal de “lo humano puro”, concepto personificado en Brunilda (la hija de Wotan deja de ser valquiria para convertirse en mujer) y Siegfried, el joven héroe exterminador del dragón (Fafner-ópera), que conoce el miedo cuando quita el yelmo de la armadura y descubre a Brunilda.

²⁴⁷ Loretta Frattale: “Introducción”. En Antich, José (Frattale, L. ed): *Andrógino*. Madrid: Tecnos, (Col. La memoria del Fénix), 1989, p. 14.

simbolista²⁴⁸, escrito en el que, criticando a Marcelino Menéndez Pelayo, destaca 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”²⁴⁹.

Entre 1886 y 1894, el Liceo de Barcelona repone *Lohengrin* habitualmente y estrena 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 1894²⁵⁰ coincide en gran medida con la etapa de Michelena como empresario único del Teatro Real, ya que en noviembre de 1884 Michelena rompe su sociedad con Teodoro Robles. En esta etapa continúa representándose *Lohengrin* (ópera popular en Madrid) y Luigi Mancinelli, que inicia su actividad en el Teatro Real en la temporada 1886/87, estrena dos óperas de Wagner: *Tannhäuser* (22 de marzo de 1890) y *Los maestros cantores* (18 de marzo de 1893). Entre los asistentes al festival de 1889 en Bayreuth están el Duque de Montpensier, Mancinelli, Faccio, Vázquez, Arrieta, 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 Madrid²⁵¹, donde impone el método de composición de Durand provocando las controversias entre durandistas y esclavistas, es decir, entre wagneristas y antiwagneristas. En la temporada 1889/90 Ramón Michelena anuncia el estreno de *Los maestros cantores*, pero este estreno no llega a producirse. En la temporada 1891/92, Mancinelli prepara para su beneficio *El holandés errante* pero el estreno tampoco llega a realizarse; no obstante en la temporada de la Sociedad de Conciertos de 1892, Mancinelli y Félix Borrell inician una campaña para difundir en Madrid *Los maestros cantores de Nuremberg*²⁵², 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

²⁴⁸ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 117-119.

²⁴⁹ Giner, F.: “La música romántica y la música simbolista”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, 30-IV-1894, pp. 119.

²⁵⁰ 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. Además, la muerte de Ramón Michelena en 1894 abre una nueva etapa en el Teatro Real y, como ya hemos indicado, los primeros rasgos simbolistas aparecen en las decoraciones realizadas para el estreno de *El holandés errante* en 1896.

²⁵¹ “Noticias de saloncillo”. *La España Artística*, II, 40, 1-IV-1889, p. 2.

²⁵² El estreno de la comedia wagneriana es anunciada por la empresa de Ramón Michelena en 1889.

del sol naciente entre tinieblas. La comedia wagneriana tiene mucho éxito entre el público burgués²⁵³ del paraíso, pero escaso entre la clase aristocrática madrileña; concluido su contrato en la dirección de la orquesta del Teatro Real en marzo de 1893, Mancinelli se retira a Italia para descansar. 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*, obra que sigue sin gustar entre la clase social más apegada a los modelos de la ópera italiana (aristocracia). 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 *Lohengrin* es popular en Madrid, Barcelona y Valencia, estando asimilado por el público el estilo intermedio de Wagner, es decir, el lenguaje de *El holandés errante* (Barcelona, 1885), *Tannhäuser*, *Lohengrin* y, también, *Los maestros cantores*, ya que, recordamos, la comedia wagneriana supone una vuelta al diatonismo, regreso deliberado respecto al cromatismo de *Tristán e Isolda* realizado por Wagner como crítica al formalismo de Eduard Hanslick, pero, también, dando respuesta a la demanda del público alemán, que no comprende *Tristán* (recordamos los proyectos de estreno en Viena en 1863). En este sentido, destacamos que la inmensa mayoría de los compositores dramáticos españoles se opone a la reforma wagneriana en su aspecto formal: *la melodía infinita* y la *prosodia musical*. Así, en el verano de 1891, Gabriel Merino, director de la revista *La España Artística* de Fiscowich (editor-propietario de los dramas wagnerianos en España), abre un debate sobre la conveniencia de escribir las óperas en verso o en prosa, siguiendo el ejemplo de *Le Figaro* de París que, a propuesta de Emille Zola, pregunta a los compositores franceses sobre esta cuestión. En el informe que emite **Tomás Bretón**, fechado en San Sebastián el 1 de agosto de 1891, el salmantino se muestra partidario del libreto en verso e indica: “ya se usa en cierto modo la *prosa* en los recitados de ópera, escritos hoy con acertada libertad en metros endecasílabos, oda y silva sin consonantes ni asonantes (en lo que al castellano afecta) y con reposo y puntuación libres. –Pero como para ser *bella* una ópera –en mi opinión– no puede componerse de recitados eternos y como eso de la *melodía infinita* (que es adonde se pretende ir) es hasta hoy

²⁵³ En sus novelas, Pérez Galdós emplea el wagnerismo para caracterizar el perfil psicológico de un grupo social concreto: la burguesía. Recordamos, por ejemplo, una representación de *Lohengrin*, narrada en *Fortunata y Jacinta* (1886-87) (Cfr. López García, Pedro Ignacio: “Fin de siglo: las influencias. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”. *Azorín et la Génération de 1898*. Pau Saint-Jean-de-Luz: Université de Pau des Pays de l’Adour, Faculté des Lettres, Languages et Sciences Humaines, 1998, pp. 274-75). También Emilia Pardo Bazán, una de las primeras wagnerianas de Madrid que conoce la obra de Richard Wagner en Viena en 1872, destaca este aspecto en artículo publicado el 6 de marzo de 1899 en *La Ilustración de Madrid* a raíz del estreno de *La Valkiria* en el Teatro Real (Cfr. López García, p. 274).

una quimera, yo entiendo honradamente que no puede absolutamente prescindirse de la forma *rítmico-poética* para componer una ópera que merezca ser justamente gustada y apreciada”²⁵⁴. En carta fechada en Gijón el 4 de agosto, **Emilio Arrieta** indica que “consideraría como una gran desgracia para el arte de la música teatral, si llegara a desaparecer de las obras lírico-dramáticas el verso sustituyéndolo con la prosa”²⁵⁵. “Creo –dice **Emilio Serrano**– que las ópera deben ser escritas en verso, una vez que los cuadros musicales tienen lugar en un momento que la acción dramática se para, y que [en] la conducción de uno a otro cuadro [...], el desenvolvimiento dramático se efectúa en estancias que pueden muy bien ser en versos libres, para ofrecer en los recitados libertad absoluta al compositor para expresar una idea diferente en cada verso, si así conviniese la acción, única ventaja que podía tener la prosa sobre el verso. Pero no cabe duda que los versos en las piezas musicales, deben tener mayor número de combinaciones métricas de las que hoy tienen en España e Italia”²⁵⁶. **Valera Silvari** se muestra partidario de la prosa; “a nuestro juicio –dice– débese emplear la prosa en el drama con lisonjeros y bellísimos resultados, pero no por eso intentamos desterrar el verso del teatro [...]. El drama universal; la apoteosis de la reacción y todas las grandes epopeyas de la humanidad, se han escrito en la única forma que deberían escribirse: en prosa”²⁵⁷. **Leandro Guerra** opina “que los libretos pueden servir lo mismo en prosa que en verso, porque el arte musical no sólo se presta admirablemente a la prosa y al verso, sino que además poetiza la prosa y dice en prosa el verso, para dar mayor verdad a la declamación”²⁵⁸. **Miguel Marqués** considera la composición de óperas en prosa como “un descabellado proyecto” y dice: “creo firmemente que las revoluciones en el arte no se confecciona a medida y a capricho de unos pocos o muchos señores que discuten en Ateneos y periódicos, sino que el día menos pensado sale el genio y las impone”²⁵⁹. *La España Artística* recoge las opiniones de otros compositores españoles haciendo notar que “como en Francia, la información abierta por *Le Figaro* con la sola idea de recabar un parecer sino unísono, al menos en mayoría, en pro de la aceptación del libreto en prosa para las óperas, dio un resultado negativo a dicha reforma [...] aquí entre nosotros, parece ser que existe también una opinión casi unánime en contra de los propósitos del

²⁵⁴ “La ópera en prosa. Informe de Don Tomás Bretón”. *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 2.

²⁵⁵ “La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Arrieta”. *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 1.

²⁵⁶ “La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Serrano”. *La España Artística*, IV, 157, 8-IX-1891, p. 1.

²⁵⁷ “La ópera en prosa. Informe del señor Varela Silvari. El drama lírico”. *La España Artística*, IV, 15-IX-1891, p. 1.

²⁵⁸ “La ópera en prosa. Informe de D. Leandro Guerra”. *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 1.

²⁵⁹ “La ópera en prosa. Informe de D. Miguel Marqués”. *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 1.

gran novelista francés Zola”²⁶⁰. El planteamiento de si la ópera debe estar escrita en verso o en prosa parece a **Francisco Asenjo Barbieri**²⁶¹ “una *chifladura* del francés que la planteó, porque *demasiado prosaicos* son ya los libretos que hoy se ponen en música [...] yo creo que la poesía *no le estorbó* a Rossini [...] ni a Bellini [...] ni a Donizetti [...] ni a Meyerbeer [...] ni a 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”²⁶². **Gaspar Espinosa de los Monteros** dice: Soy de parecer que los *libretos* se hagan en verso [...]. No soy partidario ni de la *melodía* ni *recitado infinitos* [...]. Yo admito una innovación en sentido progresivo, pero nunca hacia atrás. Por eso, creo que el sistema de libretos en prosa, nos conduciría inevitablemente a la música antiarítmica de los tiempos antiguos”²⁶³. **Joaquín Valverde** (padre): “Desde luego declaro que el maestro compositor debe sentirse con fuerzas para poner en música el *Diario de Avisos*; pero esto es solamente con relación a los medios prácticos del arte de componer; porque en otro sentido, es un disparate. Mientras subsista el *ritmo*, conviene que la obra lírica esté en forma poética”²⁶⁴. **Eugenio M^a Vela**: “Mi opinión es, que como en la ópera italiana que es el antiguo modelo, en nuestra ópera nacional debe ser el libro en verso, y a mayor abundamiento nuestra lengua no es difícil de versificar”²⁶⁵. Los libretos, dice **Ricardo Jancke**, “deben hacerse en verso porque se hermana mejor con la música. –Sin que por eso crea que debe excluirse en absoluto la prosa, que en algunas situaciones puede ser de muy buen efecto”²⁶⁶. Pedrell, que no da su opinión en *La España Artística*, publica por estas mismas fechas *Por nuestra música*²⁶⁷; Chapí, que conoce el repertorio romántico de Wagner desde 1875 tampoco escribe sobre esta cuestión en la revista de Fiscowich. Así pues, y, resumiendo, hacia 1893 están asumidos

²⁶⁰ “La ópera en prosa”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

²⁶¹ “Celebidades. Francisco Asenjo Barbieri”. *La Caricatura*, III, 80, 11-VII-1886, p. 6.

²⁶² “La ópera en prosa. Informe de D. Francisco Asenjo Barbieri”. *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

²⁶³ “La ópera en prosa. Informe del señor Espinosa”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁶⁴ “La ópera en prosa. Informe del señor Valverde (padre)”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁶⁵ “La ópera en prosa. Informe del señor Valverde (padre)”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁶⁶ “La ópera en prosa. Informe del señor Valverde (padre)”. *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁶⁷ PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891.

en España la armonía y la orquestación wagneriana, pero su reforma del drama musical no es acogida por la mayoría de los compositores de la tercera generación romántica. Son los músicos modernistas como Isaac Albéniz (1860) o Manrique de Lara (1863) los que asimilan la teoría wagneriana, pero detrás de estos nombres no están solamente el magisterio de Pedrell y de Chapí, sino el espíritu de una época, es decir, la plena y generalizada asimilación del wagnerismo en la última década del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, tiene, nuevamente, una componente generacional.

No queremos extendernos más en estas conclusiones ya demasiado largas. Hemos tratado de destacar la enorme controversia suscitada por Richard Wagner en España desde el estreno parisino de *Tannhäuser* hasta su muerte en 1883. Después de esta fecha, el compositor es aceptado como genio de la música y su orquestación y armonía son asimiladas, en mayor o en menor medida, por los compositores españoles más destacados de la tercera generación romántica (Pedrell, Chapí, Bretón, etc), aunque desde posturas sincréticas y, a veces, opuestas desde el punto de vista moral e ideológico. En este sentido, hemos procurado destacar algunas ideas que, como dice Allegra, “están en el aire”. Tras el estreno de *Parsifal* (1882) y la publicación de *El caso Wagner* (1888), se acusa la dialéctica *Parsifal* / Nietzsche característica de la etapa *decadentista* (misticismo *versus* egotismo), un debate finisecular que tiene su origen en el espíritu de *fin de siglo* marcado por el *spleen*.

BIBLIOGRAFÍA.

ABATTE, C. y PARKER, R. (ed): *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. California: University of California Press, 1989.

ACUÑA Y VILLANUEVA, Rosario de (Simón Palmer, M^a del Carmen, ed): *Rienzi el tribuno. El Padre Juan*. Madrid: Editorial Castalia (Col. Teatro), 1989.

ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. México: Ediciones Daimon, 1986.

ALLEGRA, Giovanni (Vicente Martín Pintado, trad): *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España. (Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna)* © by Editoriale Jaca Book SpA, Milán, 1985). Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.

ALONSO, Celsa: “Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1 (1996). Madrid: SGAE, 1996, pp. 165-185.

ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro: *La masonería, escuela de formación del ciudadano. La educación interna de los masones españoles en el último tercio del siglo XIX*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, 1996.

ANTICH, José (Frattale, L. ed): *Andrógino*. Madrid: Tecnos, (Col. La memoria del Fénix), 1989.

Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de socorros Mutuos (año IV). Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1864.

ARGAN, Giulio Carlo (Cué, G. Trad): *El Arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos. (L'Arte moderna)* © by RCS Sansón Editore S. p. A., 1988). Madrid: Akal, 1991.

ARNALDO, Javier: *El movimiento romántico*. Madrid: Historia 16 (Col. Historia del Arte, 39), 1989.

ARIAS DE COSSÍO, A. M^a: *Dos siglos de Escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

ARRIETA, E.: *Discurso leído en la inauguración del Curso Escolar de 1875 a 1876 en la Escuela de Música y Declamación, el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Ducazcal, 1875.

ARRIETA, E.: *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*. Madrid: Imp. y Fund. de M. Tello, 1877.

ARRIETA, E.: *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1885 a 1886 en la Escuela de Música y Declamación el día 28 de noviembre por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Imp. José M. Ducazcal, 1885.

ARRIETA, E.: *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro, que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*. Madrid: Imp. J. Ducazcal, 1892.

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.

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

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.

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

BEAUQUIER, Ch.: *La Musique et le Drame*. París: Sandoz et Fischbacher, 1877.

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

BENT, Ian (ed): *Music Theory in the Age of Romanticism*. Great Britain: Cambridge University Press, 1996.

BERLIOZ, Hector (Francisco Javier Receli, trad): *Beethoven*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, tercera edición, 1968. (Recopilación de artículos de Berlioz en la *Revue Musicale y Journal des Débats* de París realizada por J. G. Prod'Homme).

BERLIOZ, H.: *Correspondance inédite de Hector Berlioz*. París: Calmann Levy editeur, 1879.

BERTRAN, Marcos Jesús: *Los maestros cantores de Nuremberg*. Barcelona: imp. hijos de Jaime Jepús, 1905.

Boletín Musical. Madrid: Celestino Apaolaza impresor, 1894.

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.

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

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.

BOUDELAIRE, C.: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. París: Dentu, 1861. (En prensa en *Revue européenne*, 1-IV-1861).

BOULEZ, Pierre / NATTIEZ J.J (E. J. Prieto trad): *Puntos de Referencia (Points de repère)* © by Christian Bourgois éditeur, 1981), Barcelona: Gedisa Editorial, 1996 (segunda edición).

BOZAL, Valeriano: *El siglo de los caricaturistas*. Madrid: Historia 16 (Col. Historia del Arte, 40), 1989.

BRAVO VILLASANTE, Carmen: *Vida de Juan Valera*. Madrid: Magisterio Español (Colección de Novelas y Cuentos), 1974.

BRETÓN, T.: *Más en favor de la Ópera Nacional*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Gregorio Juste, 1885.

BRETÓN, T. y MORPHY, G.: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*. Madrid: Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896.

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.

BRETÓN, T.: *La música y su influencia social. Conferencia Leída en el Ateneo artístico y literario el día 12 de febrero de 1905 por Tomás Bretón*. Madrid: Imprenta Colonial, 1905.

BRETÓN, T.: *Conferencias musicales leídas en el Ateneo de Madrid por el Ilmo. Señor Don Tomás Bretón de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Imprenta de la ciudad Lineal, 1904.

BRAYER, J. de: *Essai de traduction analytique sur le Parsifal*. París: Schott, 1879.

CACHO VIU, V.: *La Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962.

CARDENAS, José de: *El Teatro Real: interpelación explanada en el Senado el día 10 de marzo de 1902 por José de Cárdenas*. Madrid: Hijos de J. A. García, 1902.

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.

CARMENA Y MILÁN, Luis: *El teatro Real de Madrid en la temporada de 1879-1880*. Madrid, 1880.

- CARR, Raymond (Capella, J. A., Garzolini, J., Ostberg, G. y Vázquez Rial, H. trad): *España 1808-1875 (Spain 1808-1939* © by Oxford University Press, 1966 & Carr, 1966 y 1982). Barcelona: Editorial Ariel, 1982.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*. Madrid: ICCMU, 1994.
- CASARES RODICIO, E.: *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994.
- CHAMBERLAIN, Houston Stewart: *Das Drama Richard Wagners: einne Anregung*. (Leipzig, 1892, 3/1908/R1973; trad. ing., 1915).
- CHAMBERLAIN, H. S.: *Richard Wagner*. München, 1897.
- CHAMPFLEURY [H. Husson]: *Richard Wagner*. París: Bourdillat, 1860.
- CŒUROY, A.: *Wagner et l'esprit romantique*. París: Éditions Gallimard, 1965.
- 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).
- CORTÈS I MIR, F.: “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 1. Madrid: SGAE, 1996, pp. 187-216.
- 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.
- CRUZ SEOANE, M^a: *Historia del periodismo en España. 2 El Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Universidad Textos), 1996.
- 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.
- CORTIZO, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.
- DAHLHAUS, C.: *Fundamentos de la historia de la música (Grundlängen der Musikgeschichte* © by Musikverlag Hans Gerig Köln, 1977), Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.
- DAHLHAUS, Carl: *La musica dell'ottocento*. Firenze: Discanto/Contrapunti, 1990.

DAHLHAUS, C. (Whittall, M. trad): *Richard Wagner's music dramas. (Richard Wagners Musikdramen* © by Friedrich Verlag, Velber, 1971). Nueva York: Cambridge University Press, 1979 (reimp. 1992).

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.

DOMENECH ESPANYOL, Miguel (Jules Villereau, trad): *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique: Parsifal de Wagner. Révélations démonstratives de la signification et symbolisme musical de cette ouvre par Miguel Domenech Espanyol*. Barcelona: Fidel Giró, 1902.

ELLIS, Katharine: *Music criticism in Nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*. Great Britain: Cambridge University Press, 1995.

ESPERANZA y SOLA, J. M^a.: *Treinta Años de Crítica Musical* (tomos I, II y III). Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906.

ERNST, Alfred: *L'art de Richard Wagner*. (Plonn Nourrit & C.^a, 1889).

ERNST, Alfred (Zanné, Geroni trad): *L'Art de Ricart Wagner: l'obra poetica. L'obra musical*. Barcelona: Fidel Giró, 1909-10.

EXIMENO, A. (Otero, F. ed y Gutiérrez, F. A. trad): *Del origen y reglas de la Música*. Madrid: Editora Nacional, 1978.

FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos. Introducción y notas de Federico Sopena*. Madrid: Espasa-Calpe (Col. Austral, 53), 1988.

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

FARGAS Y SOLER, A.: *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Leonart*. Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1878.

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.

FASTENRATH, Juan: *La Walhalla y las Glorias de Alemania*, t. VI. Madrid: imprenta de Aribau y Compañía, 1881.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: *Historia política de la España contemporánea*, vol. I. Madrid, 1962 (2^a ed).

FERNÁNDEZ MERINO, A (trad): *Los Nibelungos. Poema alemán versión castellana en prosa de D. A. Hernández Merino. Ilustraciones de Schnorr de Carolsfeld*,

Bendenmann, Hubner y Rethel. Fotgrabados de C. Verdaguer. Barcelona: C. Verdaguer impresor-editor (Biblioteca Verdaguer), 1883.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo.* Madrid: El Avapiés, 1989.

FERRER BENIMELI, J. A (coord.): *La masonería en la España del siglo XIX. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española (Salamanca, 2-5 de julio de 1985).* Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura (tomos I y II), 1987.

FERRER BENIMELI, J. A (coord.): *Masonería y periodismo en la España contemporánea.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993.

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

FISCHER-DIESKAU, Dietrich (Vicente Romano trad): *Wagner y Nietzsche el mistagogo y el apóstata (Wagner und Nietzsche Der Mystagoge und seir Abtrünniger © by Deutsche Verlags-Anstal Gmbh Stuttgart, 1974),* Madrid: Altalena editores S. A, Contrapunto (Arnoldo Liberman dir), 1982.

FOUQUE, Octavio: *Los Revolucionarios de la música.* París: Calmann Levy, 1882.

GASPERINI, A. de.: *La Nouvelle Allemagne musicale et Richard Wagner.* París: Heugel, 1866.

GAUTIER, J.: *Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu'a Parsifal.* París: Charavay, 1882.

GIL CREMADES, Juan José: *Krausistas y liberales.* Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A, 1975.

GLASENAPP, C. F.: *Richard Wagner's Leben un Wirken.* Kassel, 1876-7.

GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.

GÓMEZ, J.: *Los problemas de la ópera española.* Madrid, 1956.

GRANDMOUGIN, C.: *Esquisse sur Richard Wagner.* París: Flaxland, 1873.

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.

GUTIÉRREZ GAMERO, E.: *Mis primeros ochenta años. Lo que me dejé en el tintero. La España que fue. Clío en pantunflas.* Madrid: Aguilar, Colección Crisol, 1962.

- HEINE, H.: *De l'Allemagne*. París: Michel Levy frères, 1871.
- HERRERA I LLOP, Lluís-Marc: *Cosme Ribera i el seu temps. Un estudi de la vida musical a Lleida a la segona meitat del segle XIX*. Tesis Doctoral (inédita), Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1996.
- IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995.
- IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: ICCMU, 1995.
- IBERNI, Luis G.: *Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara*. Barcelona: CSIC, (Separata del *Anuario Musical*, nº 52), 1997.
- IBERNI, Luis G.: "El problema de la ópera nacional española en 1885". *Cuadernos de arte* (1995, nº 26, pp. 219-218).
- JACOB, W. P. (Grabriela Moner trad): *Ricardo Wagner y su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, (segunda edición) 1950.
- JANÉS i NADAL, Alfonsina.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1983.
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio: *La Institución Libre de Enseñaza y su ambiente*. Madrid: Editorial Complutense (vol. I, II, III y IV), 1996.
- KASTNER, E.: *Wagner-Catalog: chronologisches Verzeichniss der von und über von un über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke*. (Catálogo de Richard Wagner: Índice de escritos, obras musicales, etc, publicados por y sobre Richard Wagner junto con notas biográficas). Viena: Offenbach, 1878/ R1966.
- KASTNER, E.: *Verzeichnis der Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen* (Índice de cartas de Richard Wagner a sus contemporáneos). Berlín, 1897.
- KROPFINGER, K.: *Wagner und Beethoven Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: G. Bosse, 1975.
- KUFFERATH: *Tristan et Iseult* (Fischbacher, 1894).
- LANG, Henry-Paul (Mion Toffolo, J. trad): *La experiencia de la ópera (The Experience of Opera* © by W. W. Norton & Company, inc, 1971). Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- LARDIN, J.: *Richard Wagner*. París, 1860.
- LETAMENDI, José de: *Obras Completas*. Madrid: Establecimientos Til-Leit de F. Rodríguez Ojeda, 1907.
- LIBERMAN, Arnoldo: *El visitante del crepúsculo*. Barcelona: Gedisa editorial, 1990.

LINDAU, P.: *Nüchterm Briefe aus Bayreuth (Cartas desapasionadas de Bayreuth, Separata de la Schlesische Presse)*. Breslau, 1876.

LINDAU, P. (Johannes Weber, trad): *Richard Wagner*. París: Hinrichsen et C^{ie}, 1885.

LISZT, F.: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig: Brockhaus, 1851.

LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio: “Fin de siglo: las influencias. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”. *Azorín et la Génération de 1898*. Pau Saint-Jean-de-Luz: Universtié de Pau des Pays de l’Adour, Faculté des Lettres, Languages et Sciences Humaines, 1998, pp. 271-299.

LÓPEZ MORILLAS, J.: *El krausismo español*. México, 1956.

LORBAC, C.: *Richard Wagner*. París: Havard, 1861.

MARCILLAC, F.: *Histoire de la Musique moderne et des musiciens célèbres depuis l’Ere cretienn jusqu’a nos jours*. París, 1876.

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

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.

MARSILLACH LLEONART, J.: *Ricardo Wagner. Saggio biografico critico di Giachino Marsillach Lleonart. 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”*. Milán: Tip. L. F. Cogliati, 1880. (Reimpresión en Milán: L.F. Cogliati, 1881).

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.

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

MARSILLACH LLEONART, J.: *Gatuperio Musical*. Barcelona: Biblioteca Literario Musical “Arte y Letras”, 1882.

MARSILLACH LLEONART, J.: *Enrique Boito y su Mefistófeles*. Madrid: imprenta de Fe y Ruiz; Barcelona: imprenta de Parera, 1883.

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

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *El Maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid: ediciones españolas, 1941.

MASRIERA COLOMER, E.: *Ensayos para la crítica musical*. Barcelona, 1889.

MATA i VIADIU, Jordi: *El wagnerisme a Barcelona: instrumentalizació i façana*. Barcelona: Agrupació per al Foment de la Cultura Catalana, 1994.

MENDES, C.: *Richard Wagner*. París: Charpentier, 1886.

MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Antología general de Menéndez Pelayo*, vol. I y II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

MIGNATY, M. A.: *Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale*. Florencia, 1873.

MONTALDO, Federico.: *Teatro Real. Temporada de 1893 a 1894. Reseñas al día de estrenos y primeras representaciones de óperas. Presentaciones, beneficios y despedidas de artistas*. Madrid: Imprenta de los Huérfanos, 1894.

MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones, 1998.

MOTTE, Diether de la (Romano Haces, L, trad): *Armonía (Harmonielehre)* © by Deutcher Taschenbuch Verlag, Munchen und Barenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London, 1998). Barcelona: Idea Books, Colección Idea Música, 1998.

MOTTE, Diether de la (Centenero Gallego, M. Á, trad): *Contrapunto (Kontrapunkt)* © by Bärenreiter-Verlag Kassel, 1981). Barcelona: Editorial Labor, 1991.

MUÑOZ, Matilde: *Historia de la Zarzuela y el género chico*. Madrid: Ed. Tesoro, 1946.

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

NEWMAN, Ernest (Martín Triana, J. M^a trad): *Wagner el hombre y el artista (Wagner as Man and Artist)* © by Johathan Cape Ltd., Londres, 1969). Madrid: Taurus ediciones, 1982.

NIETZSCHE, F. (Baumgartner, María trad.): *Richard Wagner á Bayrueth*. Chemnitz: Shloss, 1877.

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

NIETZSCHE, F (González-Blanco, P. trad): *El caso Wagner: Nietzsche contra Wagner: opciones diversas*. Valencia: F. Sempere, 1910.

NIETZSCHE, F (Fernández González, E. y López Castellón, E. trad): *Humano, demasiado humano*. Madrid: M. E. Editores, Colección Clásicos de siempre (Eduardo Mateos Sanz, dir), 1993.

NIETZSCHE, F (Carretero Moreno, J. trad): *El ocaso de los ídolos*. Madrid: M. E. Editores, Colección Clásicos de siempre (Eduardo Mateos Sanz, dir), 1993.

NIETZSCHE, F (López Castellón, E. ed): *Genealogía de la moral*. Madrid: M. E. Editores, Colección Clásicos de siempre (Eduardo Mateos Sanz, dir), 1994.

NIETZSCHE, F (Carretero Moreno, F. J. trad): *Ecce Homo*. Madrid: M. E. Editores, Colección Clásicos de siempre (Eduardo Mateos Sanz, dir), 1995.

NIETZSCHE, F (Díaz Marín, L. trad): *La gaya ciencia*. Madrid: M. E. Editores, Colección Clásicos de siempre (Eduardo Mateos Sanz, dir), 1995.

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

NOUFFARD, Georges: *Lohengrin à Florence*. París: Fischbacher, 1888.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1997.

OLSCHKI, Leo S. (ed): *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986.

PALMER, R. & COLTON, J. (Suárez, M. trad): *Historia Contemporánea*. (Copyright 1950 © 1956, 1965, 1971 by Alfred A. Knopf, Inc.). Madrid: Akal, 1981.

PALACIO ATARD, Vicente: *La España del siglo XIX 1808-1898*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981 (segunda edición).

PARADA Y BARRETO, J.: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid: Imp. de Santos Larxé, 1868.

PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891.

PEDRELL, Felipe (Françes Bonastre ed): *Por nuestra música*. Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.

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

PEDRELL, F.: *Orientaciones (1892-1902)*. París: Paul Ollendorff, 1911.

PEDRELL, F.: *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia-Madrid: F. Sempere y C^a editores, 1906.

PEDRELL, F.: *La lírica nacionalizada, estudios sobre el folklore musical*. París: P. Ollendorff, 1909.

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.

PEÑA y GOÑI, A.: *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

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

PEÑA y GOÑI, A.: *Arte y Patrimonio: Gayerre y Masini*. Madrid: Imp. de Emilio Minuesa, 1883.

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

PEÑA y GOÑI, A.: *De buen humor*. Madrid: Zozaya, 1892.

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

PEÑA y GOÑI, A.: *Cuatro Cosas*. Madrid: Imp. de la *Revista de Navegación y Comercio* (Biblioteca Ilustrada de Autores Contemporáneos), 1895.

PÉREZ MASEDA, E.: *El Wagner de las ideologías (Evolución intelectual y pirueta política). Nietzsche-Wagner*. Madrid: Thecnos, 1993.

PARADA Y BARRETO, J.: *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico, por D. José Parada y Barreto, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava*. Madrid: Imp. de *El Arte*, 1873.

PLANTINGA, Leon (Alonso, C., trad): *La música romántica (Romantic music © W. W. Norton & Company, Inc., 1984)*. Madrid: Akal (Akal Música, Casares E., dir), 1992.

PREVOST, H.: *Étude de Richard Wagner á l'occasion de Rienzi*. París, 1869.

PORGES, H.: *Die Bühnenproben zur den Bayreuther Festspiegeln des Jahres 1876*. Leipzig, 1877. Reimp. 1896; trad. Ing., 1983.

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.

PUSCHMANN, Th.: *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie* [Richard Wagner. Un estudio psiquiátrico]. Berlín, 1873.

RAFF, J.: *Die Wagnerfrage* [La cuestión Wagner]. Brunswick, 1854.

REGIDOR ARRIBAS, R.: *El holandés errante, Tannhäuser, Lohengrin. Introducción a la interpretación vocal en la ópera wagneriana. Argumentos de las óperas wagnerianas y estudio vocal y temático de todos sus personajes*. Madrid: Real Musical, 1978.

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

RODRIGO ALBERT, Oscar: *Historia general de la masonería. La verdadera historia de los masones*. Barcelona: Editorial Mitre, 1985.

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

ROSO DE LUNA, M: *Wagner, mitólogo y ocultista (el drama musical de Wagner y los misterio de la antigüedad) por Mario Roso de Luna prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín*. Madrid: Editorial Eyras, Colección Raíces n^o 5 (Andrés Mellado ed), 1987.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Vol. I-IV). Madrid: Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1868.

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

SIERRA BRAVO, Restituto: *Tesis Doctorales y trabajos de Investigación Científica*. Madrid: Paraninfo (2^a ed, revisada y ampliada), 1988.

SOBREGAU, C. de: "La pintura wagneriana". *Álbum de Letras-Artes*, n^o 39 (1994), pp. 42-53.

SOPEÑA, Federico: *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid: Espasa Calpe (Col. Austral), 1989.

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

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

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

SCHURÉ, E. (Antonio Opisso, trad): *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) y *La España Musical*, VII, nº 289, 11-I-1872.

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 (inédita).

SORIANO FUERTES, M.: *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872.

SOUBIÉS, A. y MALHERBE, C.: *L'œuvre dramatique de Richard Wagner*. París: Fischbacher, 1886.

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).

SUBIRÁ, José: *Historia de la Música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.

SUBIRÁ, J.: *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona, 1946.

SUBIRÁ, J.: *Historia y Anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1949.

SCHOPENHAUER, A.: *Die Welt als Wille und Varstellung*. Leipzig: Brockhaus, 1819.

SCHOPENHAUER, A. (J. Leyva, trad): *El amor y otras pasiones*. Madrid: Ed. Alba, 1998.

TAPPERT, Wilhelm: *Ein Wagner lexicon*. Leipzig, 1879.

TAYLOR, Ronald (Aníbal Leal, trad): *Wagner. (Richard Wagner. His Life, Art and Thought © by Ronald Taylor, 1979)*. Buenos Aires: Javier Vergara editor (Col. La música y los músicos), 1987.

TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

VIEIRA DE CARVALHO, Mario: “*Parsifal contra Siegfried: aspectos da recepção de Wagner em Portugal*”. *Portgal and the world encounter of cultures in music*. Lisboa?: pp. 135-143.

URIARTE, E. de: *Estética y Crítica Musical por el Rdo. P. Fr. Eustoquio de Uriarte Agustino del Real Monasterio del Escorial con la biografía del autor por el Rdo. P. Fr. Luis Villalba de la misma orden*. Barcelona: Juan Gili editor, 1904.

VARI, Víctor B.: *Carducci y España*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

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.

VÉLEZ, Pilar: "Imagen gráfica de las Asociaciones musicales del Modernismo Catalán". *Fragmentos*, 1986, nº 7, pp. 38-55.

VERA, Francisco: *Wagner: su vida y sus obras por Francisco Vera*. París; Buenos Aires: Edit. Hispano-Americana, [ca. 1915].

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

VIRELLA CASSAÑES: *Estudios de crítica musical*. Barcelona: Tip. La Publicidad, 1893.

WAGNER, R.: *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la Musique; par Richard Wagner*. París: librairie Nouvelle, 1860.

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.

WAGNER, R. (Blasco Ibáñez, V. trad): *Novelas y pensamientos*. Madrid: Lípari, ediciones, 1995.

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.

WAGNER, R (Ibero, R. trad): *Escritos y Confesiones con un ensayo de Ernst Bloch (Ausgewählte Schriften © del prólogo de E. Bloch, Suhrkamp-Verlag)*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

WAGNER, R.: *Rienzi. Grande opera tragica in 5 atti parole e musica di Riccardo Wagner. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Arrigo Boito*. Milano: R. Stabilimento Musicale Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C, [sin fecha].

WAGNER, R (Angel-F. Mayo trad): *El holandés errante*. Barcelona: Daimon, Col. Introducción al mundo de la ópera, 1986.

WAGNER, R (María A. Gregor, trad): *El holandés errante. (Der Fliegende Holländer © by Wilhelm Goldmann Verlag München)*. Buenos Aires: Javier Vergara editor, 1992.

WAGNER, R. (versión rítmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Tannhäuser. Opera romántica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1985 (reimp).

WAGNER, R. (Gil y Gordaliza, A. trad): *Tannhäuser o la lucha de los bardos en el Castillo de Wartburgo. Ópera romántica en 3 actos*. Barcelona, 1910.

WAGNER, R (Angela Cortázar, dir): *Tannhäuser. Ópera en tres actos música y letra de Richard Wagner*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996.

WAGNER, R. (versión rítmica italiana di Salvatore de C. Marchesi): *Lohengrin. Opera romantica in tre atti*. Milán: Ricordi, 1982 (reimp).

WAGNER, R (Gil y Gordaliza, Antonio trad): *Lohengrin. Ópera romántica en 3 actos*. Barcelona, [1910?].

WAGNER, R (Angela Cortázar, dir): *Lohengrin. Ópera en tres actos letra y música de Richard Wagner*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996.

WAGNER, R. (Cendrá y Basail trad): *Tristán é Iseo. Drama musical en tres actos de Ricardo Wagner Guía temática en castellano, con adaptación de los temas musicales al texto y cuadro sinfónico, por los señores Manuel de Cendrá y Clementino Basail*. Madrid: Librería de Francisco Beltrán, 1911?

WAGNER, R. (versión rítmica italiana di Angelo Zanardini): *I maestri cantori di norimberga opera in tre atti*. Milán: Ricordi, 1986 (reimp).

WAGNER, R.: *I Maestri Cantori di Norimberga. Opera in tre atti. Traduzione rítmica dal testo originale tedesco di A. Zanardini*. Milán: Ricordi (Nuovissime edizioni), [?].

WAGNER, R. (Gil y Gordaliza, A. trad): *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Barcelona, [1913?].

WAGNER, R (Ángel-F. Mayo trad): *Los maestros cantores de Nuremberg*. Barcelona: Daimon, 1982.

WAGNER, R (Angela Cortázar, dir): *El oro del Rin. Ópera en un acto letra y música de Richard Wagner*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996.

WAGNER, R. (versión rítmica italiana di A. Zanardini): *La Walkiria*. Milán: Ricordi, 1988 (reimp).

WAGNER, R. (Gil y Gordaliza, A. trad): *La Walkyira*. Barcelona, [1913?]

WAGNER, R (María A. Gregor, trad): *La Valquiria. (Die Walküre © by B. Schott's Söhne, Mainz)*. Buenos Aires: Javier Vergara editor, 1992.

WAGNER, R (Ángel-F. Mayo, trad): *El Anillo del Nibelungo. Primera jornada La Walkyria. Edición bilingüe*. Madrid: Turner Musica, 1986.

WAGNER, R. (versión rítmica italiana di A. Zanardini): *Siegfried*. Milán: Ricordi, Reimp. 1987 (reimp).

WAGNER, R (Ángel-F. Mayo, trad): *El Anillo del Nibelungo. Segunda jornada Sigfrido. Edición bilingüe*. Madrid: Turner Musica, 1986.

WAGNER, R (Ángel-F. Mayo, trad): *El Anillo del Nibelungo. Tercera jornada El ocaso de los dioses. Edición bilingüe*. Madrid: Turner Musica, 1986.

WAGNER, R. (tradzzione rítmica di Giovanni Pozza): *Parsifal. Drama mistico in tre atti*. Milán: Ricordi, 1988 (reimp).

WAGNER, R. (Gil de Gordaliza, A. trad): *Parsifal. Festival Sagrado en 3 actos. Versión española del texto original alemán*. Barcelona, 1913.

WAGNER, R. (Fesser, Joaquín trad): *Parsifal. Festival escénico sacro de Ricardo Wagner, traducción en prosa libre castellana, directa del original alemán versión del doctor Julios Burghold por Joaquín Fesser*. Madrid: Asociación Wagneriana de Madrid, 1914.

WAGNER, R. (Fesser, J. trad): *Parsifal Festival escénico sacro Prólogo de Josep Soler. Traducción en prosa castellana, directa del alemán versión del doctor Julius Burghod de Joaquín Fesser*. Zaragoza: Gráficas Olimar, 1999.

WALTER JACOB, P.: *Ricardo Wagner y Su obra*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1945.

Interpretaciones wagnerianas en Madrid (1864-94)

Fecha	Lugar	Obra¹	Agrupación musical	Director
domingo, 13 de marzo de 1864	Conservatorio de Madrid	(+) Tannhäuser. Marcha*	Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos	Asenjo Barbieri
sábado, 19 de marzo de 1864	Conservatorio de Madrid	Tannhäuser. Marcha	Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos	Asenjo Barbieri
lunes, 22 de abril de 1867	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Asenjo Barbieri
domingo, 28 de abril de 1867	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Asenjo Barbieri
sábado, 11 de julio de 1868	Teatro Rossini	(+) Tannhäuser. Obertura*	Sociedad de Conciertos	Gaztambide
domingo, 12 de julio de 1868	Campos Elíseos (Madrid)	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Gaztambide
jueves, 16 de julio de 1868	Campos Elíseos (Madrid)	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Gaztambide
sábado, 18 de julio de 1868	Campos Elíseos (Madrid)	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Gaztambide
domingo, 19 de julio de 1868	Campos Elíseos (Madrid)	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Gaztambide
jueves, 06 de agosto de 1868	Campos Elíseos (Madrid)	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Gaztambide
domingo, 16 de mayo de 1869	Príncipe Alfonso	(+) Lohengrin. Preludio*	Sociedad de Conciertos	Monasterio
sábado, 31 de julio de 1869	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Skoczdpole
jueves, 05 de agosto de 1869	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Skoczdpole
miércoles, 25 de agosto de 1869	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Skoczdpole
miércoles, 15 de septiembre de 1869	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Skoczdpole
miércoles, 27 de julio de 1870	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Arbán
sábado, 13 de agosto de 1870	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Arbán
sábado, 20 de agosto de 1870	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Arbán
sábado, 27 de agosto de 1870	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Arbán
miércoles, 14 de septiembre de 1870	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Arbán
martes, 18 de octubre de 1870	Conservatorio de Madrid	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos Kursaal	Sin director
domingo, 23 de octubre de 1870	T. del Circo de Rivas	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos Kursaal	Sin director
domingo, 19 de marzo de 1871	Príncipe Alfonso	(+) Rienzi. Obertura*	Sociedad de Conciertos	Monasterio
miércoles, 19 de julio de 1871	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bottesini

¹ Se señala con (+) “*partitura*”* los estrenos en Madrid.

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
sábado, 29 de julio de 1871	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bottesini
sábado, 12 de agosto de 1871	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bottesini
domingo, 03 de marzo de 1872	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Monasterio
sábado, 06 de julio de 1872	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Dalmau
miércoles, 17 de julio de 1872	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Dalmau
domingo, 20 de abril de 1873	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Monasterio
sábado, 12 de julio de 1873	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Skoczdopole
sábado, 19 de julio de 1873	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Skoczdopole
miércoles, 30 de julio de 1873	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Skoczdopole
miércoles, 13 de agosto de 1873	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Skoczdopole
domingo, 22 de febrero de 1874	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 08 de marzo de 1874	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 15 de marzo de 1874	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Monasterio
miércoles, 05 de agosto de 1874	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Oudrid
miércoles, 26 de agosto de 1874	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Oudrid
domingo, 21 de febrero de 1875	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 14 de marzo de 1875	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 28 de marzo de 1875	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 04 de abril de 1875	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
lunes, 05 de abril de 1875	Conservatorio de Madrid	[a determinar]	[Sine nomine]	Espino
miércoles, 30 de junio de 1875	T. de la Alhambra	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Oudrid
jueves, 15 de julio de 1875	Jardín del Buen Retiro	(+) Lohengrin. Marcha*	Sociedad de Conciertos	Aceves
sábado, 17 de julio de 1875	T. de la Alhambra	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Oudrid
miércoles, 04 de agosto de 1875	T. de la Alhambra	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Oudrid
sábado, 05 de febrero de 1876	Teatro Real	(+) Rienzi*	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 06 de febrero de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
martes, 08 de febrero de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
miércoles, 09 de febrero de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
sábado, 12 de febrero de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 13 de febrero de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
martes, 15 de febrero de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
miércoles, 01 de marzo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 05 de marzo de 1876	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Monasterio
miércoles, 15 de marzo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
miércoles, 22 de marzo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
jueves, 23 de marzo de 1876	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 26 de marzo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
jueves, 30 de marzo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
sábado, 01 de abril de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 16 de abril de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
viernes, 21 de abril de 1876	Conservatorio de Madrid	(+) Tannhäuser. O Douce étoile*	[Sine nomine]	[Sin director]
domingo, 23 de abril de 1876	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
domingo, 30 de abril de 1876	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
miércoles, 03 de mayo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
jueves, 04 de mayo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 07 de mayo de 1876	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Monasterio
martes, 09 de mayo de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 14 de mayo de 1876	Teatro Real	Rienzi. Actos 1º y 2º	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
miércoles, 19 de julio de 1876	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Oudrid
sábado, 19 de agosto de 1876	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Oudrid
miércoles, 30 de agosto de 1876	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Oudrid
miércoles, 06 de septiembre de 1876	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Oudrid
miércoles, 06 de septiembre de 1876	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Oudrid
domingo, 05 de noviembre de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
martes, 07 de noviembre de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
miércoles, 15 de noviembre de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
jueves, 16 de noviembre de 1876	Teatro Real	Rienzi	Compañía del Teatro Real	Skoczdopole
domingo, 18 de febrero de 1877	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 04 de marzo de 1877	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 11 de marzo de 1877	Príncipe Alfonso	(+) Götterdämmerung*. Marcha fúnebre .	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 08 de abril de 1877	Príncipe Alfonso	Götterdämmerung. Marcha fúnebre .	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 15 de abril de 1877	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
viernes, 29 de junio de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	[Sine Nomine]	Metra
viernes, 13 de julio de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	[Sine nomine]	Metra
viernes, 20 de julio de 1877	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	[Sine nomine]	Metra
miércoles, 25 de julio de 1877	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	[Sine nomine]	Metra
martes, 31 de julio de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	[Sine nomine]	Metra
martes, 07 de agosto de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	[Sine nomine]	Metra
viernes, 10 de agosto de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura [Sinfonía]	[Sine nomine]	Metra
martes, 21 de agosto de 1877	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	[Sine nomine]	Metra
martes, 28 de agosto de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura [Sinfonía]	[Sine nomine]	Metra
viernes, 31 de agosto de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	[Sine nomine]	Metra
sábado, 06 de octubre de 1877	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 02 de diciembre de 1877	Jardín del Buen Retiro	Götterdämmerung. Marcha fúnebre	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 02 de diciembre de 1877	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 31 de marzo de 1878	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
jueves, 11 de abril de 1878	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
domingo, 28 de abril de 1878	Príncipe Alfonso	(+) Los maestros cantores. Canción de Walter*	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 28 de abril de 1878	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
lunes, 29 de abril de 1878	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
sábado, 13 de julio de 1878	Pabellón del Círculo Madrileño	Tannhäuser. Obertura	[Sine nomine]	Bretón

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
viernes, 19 de julio de 1878	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Sinfonía	Sociedad de Conciertos	Vázquez
martes, 23 de julio de 1878	Jardín del Buen Retiro	(+) Kaisermarsch en Si bemol M, (WWV 104)*	Sociedad de Conciertos	Vázquez
martes, 27 de agosto de 1878	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
viernes, 06 de septiembre de 1878	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
viernes, 27 de diciembre de 1878	Teatro de Apolo	(+) Tannhäuser. Aria de la Estrella de la noche*	[Sine nomine]	[Sin determinar]
lunes, 30 de diciembre de 1878	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Aria de la Estrella de la noche	[Sine nomine]	[Sin director]
domingo, 02 de marzo de 1879	Príncipe Alfonso	(+) El Buque Fantasma. Obertura *	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 23 de marzo de 1879	Príncipe Alfonso	El buque fantasma. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
martes, 25 de marzo de 1879	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 13 de abril de 1879	Ciudad de Madrid	Sin determinar	Inzenga, José	[Sin director]
domingo, 13 de abril de 1879	Príncipe Alfonso	(+) Rienzi. Fantasía* sobre motivos de Rienzi .	Sociedad de Conciertos	Riviere
domingo, 04 de mayo de 1879	Ciudad de Madrid	Lohengrin. Racconto	Inzenga, José	[Sin director]
domingo, 04 de mayo de 1879	Ciudad de Madrid	Lohengrin. Marcha acto II	Inzenga, José	[Sin director]
martes, 10 de junio de 1879	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Unión Artístico-Musical	Bretón
miércoles, 11 de junio de 1879	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
viernes, 04 de julio de 1879	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
viernes, 01 de agosto de 1879	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser	Unión Artístico-Musical	Bretón
viernes, 22 de agosto de 1879	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
martes, 26 de agosto de 1879	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
viernes, 29 de agosto de 1879	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	Unión Artístico-Musical	Bretón
sábado, 01 de noviembre de 1879	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 22 de febrero de 1880	Príncipe Alfonso	Kaisermarsch (WWV 104)	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 29 de febrero de 1880	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 07 de marzo de 1880	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Marcha	Unión Artístico-Musical	Bretón
domingo, 14 de marzo de 1880	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 28 de marzo de 1880	Príncipe Alfonso	Kaisermarsch (WWV 104)	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 11 de abril de 1880	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
martes, 01 de junio de 1880	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Sinfonía	Sociedad de Conciertos	Arché
martes, 22 de junio de 1880	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
viernes, 09 de julio de 1880	Jardín del Buen Retiro	(+) Marcha homenaje*	Unión Artístico-Musical	Bretón
martes, 20 de julio de 1880	Jardín del Buen Retiro	Marcha Homenaje	Unión Artístico-Musical	Bretón
martes, 27 de julio de 1880	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Unión Artístico-Musical	Bretón
martes, 17 de agosto de 1880	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Bretón
martes, 24 de agosto de 1880	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Unión Artístico-Musical	Bretón
martes, 31 de agosto de 1880	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Unión Artístico-Musical	Bretón
domingo, 20 de marzo de 1881	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
jueves, 24 de marzo de 1881	Teatro Real	(+) Lohengrin*	Compañía del Teatro Real	Goula
sábado, 26 de marzo de 1881	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
martes, 29 de marzo de 1881	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
jueves, 31 de marzo de 1881	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
viernes, 01 de abril de 1881	Teatro Real	Tannhäuser. Sinfonía	Orquesta del Teatro Real	Goula
lunes, 04 de abril de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Marcha y acto segundo	Compañía del Teatro Real	Goula
jueves, 07 de abril de 1881	Teatro de la Zarzuela	Marcha Homenaje	Unión Artístico-Musical	Bretón
domingo, 01 de mayo de 1881	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
miércoles, 18 de mayo de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Preludio acto 1º	Orquesta de la sala Beethoven de Barcelona	Goula
miércoles, 18 de mayo de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Preludio acto 3º	Orquesta de la sala Beethoven de Barcelona	Goula
jueves, 19 de mayo de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Preludio Acto 3º	Orquesta de la sala Beethoven de Barcelona	Goula
jueves, 19 de mayo de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Preludio Acto 1º	Orquesta de la sala Beethoven de Barcelona	Goula
sábado, 28 de mayo de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Preludio Acto 3º	Orquesta de la sala Beethoven de Barcelona	Goula
sábado, 28 de mayo de 1881	Teatro Real	Lohengrin. Preludio Acto 1º	Orquesta de la sala Beethoven de Barcelona	Goula
jueves, 16 de junio de 1881	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	Unión Artístico-Musical	Chapí
martes, 21 de junio de 1881	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	Unión Artístico-Musical	Chapí
martes, 28 de junio de 1881	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio del acto primero	Unión Artístico-Musical	Chapí
martes, 23 de agosto de 1881	Jardín del Buen Retiro	(+) La Walkyria. Cabalgata de las Walkirias*	Unión Artístico-Musical	Chapí

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
martes, 30 de agosto de 1881	Jardín del Buen Retiro	La Walkyria. Cabalgata	Unión Artístico-Musical	Chapí
viernes, 02 de septiembre de 1881	Jardín del Buen Retiro	Marcha Homenaje	Unión Artístico-Musical	Chapí
martes, 28 de febrero de 1882	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 01 de marzo de 1882	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
domingo, 05 de marzo de 1882	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
lunes, 06 de marzo de 1882	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 08 de marzo de 1882	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
domingo, 12 de marzo de 1882	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 09 de abril de 1882	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
viernes, 21 de julio de 1882	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Unión Artístico-Musical	Fernández Caballero
lunes, 28 de agosto de 1882	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Unión Artístico-Musical	Fernández Caballero
domingo, 11 de febrero de 1883	Príncipe Alfonso	(+) Obertura Fausto* (WV 59)	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 11 de febrero de 1883	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
domingo, 18 de febrero de 1883	Teatro de Apolo	Lohengrin. Preludio acto 3º	Unión Artístico-Musical	Espino
sábado, 24 de febrero de 1883	Teatro de Apolo	(+) Parsifal. Preludio*.	Unión Artístico-Musical	Espino
sábado, 24 de febrero de 1883	Teatro de Apolo	Lohengrin. Marcha	Unión Artístico-Musical	Espino
sábado, 24 de febrero de 1883	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
domingo, 25 de febrero de 1883	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 25 de febrero de 1883	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 25 de febrero de 1883	Príncipe Alfonso	(+) Tannhäuser. Coro de peregrinos*	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 11 de marzo de 1883	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 08 de abril de 1883	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 15 de abril de 1883	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
miércoles, 23 de mayo de 1883	Palacio Real	Tannhäuser. Marcha	Real cuerpo de Alabarderos	[Sin determinar]
viernes, 01 de junio de 1883	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio acto 3º.	Sociedad de Conciertos	Vázquez
sábado, 02 de junio de 1883	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
viernes, 06 de julio de 1883	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
martes, 24 de julio de 1883	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
martes, 07 de agosto de 1883	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Marcha	Unión Artístico-Musical	Espino
viernes, 17 de agosto de 1883	Jardín del Buen Retiro	Parsifal. Preludio	Unión Artístico-Musical	Espino
viernes, 31 de agosto de 1883	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
lunes, 26 de noviembre de 1883	Palacio Real	Tannhäuser. Marcha	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 10 de febrero de 1884	Teatro de Apolo	Tannhäuser. Marcha	Unión Artístico-Musical	Espino
domingo, 17 de febrero de 1884	Teatro de Apolo	Lohengrin. Preludio	Unión Artístico-Musical	Espino
domingo, 09 de marzo de 1884	Teatro de la Zarzuela	Lohengrin. Marcha	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 16 de marzo de 1884	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
domingo, 16 de marzo de 1884	Teatro de la Zarzuela	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Vázquez
viernes, 28 de marzo de 1884	Teatro de la Zarzuela	Tannhäuser. Coro de Peregrinos	Sociedad de Conciertos	Vázquez
domingo, 01 de marzo de 1885	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 15 de marzo de 1885	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 22 de marzo de 1885	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 29 de marzo de 1885	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Bretón
lunes, 30 de marzo de 1885	Teatro de la Zarzuela	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
martes, 07 de abril de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pomé
miércoles, 08 de abril de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pomé
lunes, 13 de abril de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pomé
viernes, 17 de abril de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pomé
sábado, 18 de abril de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pomé
miércoles, 17 de junio de 1885	Jardín del Buen Retiro	(+) Grosser Festmarsch* (WV 110)	Unión Artístico-Musical	Espino
martes, 30 de junio de 1885	Jardín del Buen Retiro	Grosser Festmarsch (WV 110)	Unión Artístico-Musical	Espino
martes, 07 de julio de 1885	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Espino
martes, 11 de agosto de 1885	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Unión Artístico-Musical	Espino
domingo, 08 de noviembre de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pérez
miércoles, 11 de noviembre de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pérez

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
sábado, 14 de noviembre de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pérez
martes, 17 de noviembre de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pérez
jueves, 10 de diciembre de 1885	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pérez
domingo, 21 de marzo de 1886	Príncipe Alfonso	Parsifal. Preludio	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 28 de marzo de 1886	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
lunes, 29 de marzo de 1886	Salón Romero	Lohengrin. Marcha	Javier Jiménez	Sin director
domingo, 04 de abril de 1886	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
viernes, 09 de abril de 1886	Teatro Real	Lohengrin. Preludio	Orquesta del Teatro Real	Pérez
domingo, 11 de abril de 1886	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 06 de marzo de 1887	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 20 de marzo de 1887	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 27 de marzo de 1887	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Bretón
sábado, 09 de abril de 1887	Teatro de la Zarzuela	(+) El buque fantasma. Coro de las hilanderas*	Marx	Sin director
miércoles, 11 de mayo de 1887	Teatro Real	Rienzi. Aria de Adriano del Acto 3º	Orquesta del T. Zarzuela	Bretón
miércoles, 11 de mayo de 1887	Teatro de la Zarzuela	(+) Tannhäuser. Plegaria de Isabel del acto 3º. [Allmächt'ge]]	Orquesta del T. Zarzuela	Bretón
miércoles, 11 de mayo de 1887	Teatro Real	(+) Tannhäuser. Acto 2º, escena I. ["Dich teure Halle Grüss ich]	Orquesta del T. Zarzuela	Bretón
jueves, 09 de junio de 1887	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
jueves, 09 de junio de 1887	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
viernes, 10 de junio de 1887	Jardín del Buen Retiro	(+) Tannhäuser. Coro de peregrinos*	Sociedad Coral de Bilbao	[Sin determinar]
sábado, 11 de junio de 1887	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 12 de junio de 1887	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. "Regreso de los peregrinos"	Sociedad Coral de Bilbao	[Sin determinar]
miércoles, 18 de enero de 1888	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
viernes, 20 de enero de 1888	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 22 de enero de 1888	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 24 de enero de 1888	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 26 de enero de 1888	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
miércoles, 15 de febrero de 1888	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
domingo, 26 de febrero de 1888	Príncipe Alfonso	El Buque Fantasma. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 04 de marzo de 1888	Príncipe Alfonso	El buque fantasma. Coro de las hilanderas	Planté, Francis	[Sin director]
domingo, 18 de marzo de 1888	Príncipe Alfonso	El Buque Fantasma. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 01 de abril de 1888	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 01 de abril de 1888	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Bretón
lunes, 18 de junio de 1888	Jardín del Buen Retiro	(+) Tannhäuser. Fantasía*	Banda militar	Chapí (Isidoro)
jueves, 20 de septiembre de 1888	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Fantasía	Banda militar	Chapí (Isidoro)
domingo, 10 de febrero de 1889	Príncipe Alfonso	Huldigung's March	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 17 de febrero de 1889	Príncipe Alfonso	Huldigung's March	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 24 de febrero de 1889	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Bretón
jueves, 07 de marzo de 1889	T. de la Comedia	(+) Walkyria. Walhalla*	Albéniz	Bretón
jueves, 07 de marzo de 1889	T. de la Comedia	(+) Albulblatt*, romanza para violín y orquesta	Sociedad de Conciertos	Bretón
jueves, 07 de marzo de 1889	T. de la Comedia	(+) Walkyria. Invocación del fuego*	Albéniz	Bretón
jueves, 07 de marzo de 1889	T. de la Comedia	Walkyria. Cabalgata de las Walkyrias	Albéniz	Bretón
domingo, 24 de marzo de 1889	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 31 de marzo de 1889	Príncipe Alfonso	El Buque Fantasma. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 07 de abril de 1889	Príncipe Alfonso	(+) La Walkyria. Adiós de Wotan a Brunilda*	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 14 de abril de 1889	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Adiós de Wotan a Brunilda	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 21 de abril de 1889	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 21 de abril de 1889	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Bretón
jueves, 31 de octubre de 1889	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 12 de noviembre de 1889	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 14 de noviembre de 1889	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 21 de noviembre de 1889	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 23 de enero de 1890	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 26 de enero de 1890	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 02 de febrero de 1890	Príncipe Alfonso	(+) Tristán e Isolda. Preludio*	Sociedad de Conciertos	Bretón

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
domingo, 09 de febrero de 1890	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 16 de febrero de 1890	Príncipe Alfonso	Parsifal. Preludio	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 23 de febrero de 1890	Príncipe Alfonso	Huldigung's March	Sociedad de Conciertos	Bretón
sábado, 22 de marzo de 1890	Teatro Real	(+) Tannhäuser*	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 23 de marzo de 1890	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 25 de marzo de 1890	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 27 de marzo de 1890	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 06 de abril de 1890	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 13 de abril de 1890	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Final	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 20 de abril de 1890	Príncipe Alfonso	Parsifal. Preludio	Sociedad de Conciertos	Bretón
sábado, 09 de agosto de 1890	Teatro Real	Tannhäuser. Marcha	Compañía del Teatro Real	Almiñana
sábado, 09 de agosto de 1890	Teatro Real	Lohengrin. [Tres coros]	Compañía del Teatro Real	Almiñana
domingo, 11 de enero de 1891	Teatro Real	(+) Tristán e Isolda. Final*	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 11 de enero de 1891	Teatro Real	Kaisermarsch (WV 104)	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 18 de enero de 1891	Teatro Real	Los maestros cantores. Obertura	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 18 de enero de 1891	Teatro Real	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 25 de enero de 1891	Teatro Real	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 25 de enero de 1891	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Unión Artístico-Musical	Goula
domingo, 01 de febrero de 1891	Teatro Real	Tristán e Isolda. Escena final	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
lunes, 02 de febrero de 1891	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Final	Unión Artístico-Musical	Goula
domingo, 08 de febrero de 1891	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Preludio acto 3º	Unión Artístico-Musical	Goula
domingo, 08 de febrero de 1891	Teatro Real	La Walkyria. Final	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 08 de febrero de 1891	Teatro Real	Tristán e Isolda. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 08 de febrero de 1891	Príncipe Alfonso	(+) Siegfried-Idyll (WV 103)*	Unión Artístico-Musical	Goula
domingo, 15 de febrero de 1891	Teatro Real	(+) Siegfried . Los murmullos de la Selva*	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 22 de febrero de 1891	Teatro Real	Siegfried. Los murmullos de la Selva	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 22 de febrero de 1891	Príncipe Alfonso	Lohengrin. Preludio	Unión Artístico-Musical	Goula

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
domingo, 01 de marzo de 1891	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Unión Artístico-Musical	Goula
domingo, 01 de marzo de 1891	Teatro Real	Parsifal. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 01 de marzo de 1891	Teatro Real	(+) Parsifal. Entreacto y Consagración del Graal*	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 01 de marzo de 1891	Teatro Real	(+) La Walkyria. El fuego encantado*	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 08 de marzo de 1891	Teatro Real	Siegfried. Los murmullos de la Selva y la gruta del Fingal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 08 de marzo de 1891	Teatro Real	Parsifal. Entreacto y Consagración del Graal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
sábado, 14 de marzo de 1891	Teatro Real	Tannhäuser.	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 15 de marzo de 1891	Teatro Real	Tristán e Isolda [Preludio]	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 15 de marzo de 1891	Teatro Real	Tannhäuser.	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 17 de marzo de 1891	Teatro Real	Tannhäuser.	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
miércoles, 18 de marzo de 1891	Teatro Real	Tannhäuser.	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 19 de marzo de 1891	Teatro Real	Tristán e Isolda. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
jueves, 19 de marzo de 1891	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Unión Artístico-Musical	Goula
jueves, 19 de marzo de 1891	Palacio Real	[A determinar]	Leo de Silka	[Sin determinar]
jueves, 19 de marzo de 1891	Teatro Real	Kaisermarsch WWV 104	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 22 de marzo de 1891	Teatro Real	Siegfried. Los murmullos de la selva	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 22 de marzo de 1891	Teatro Real	La Walkyria. El fuego encantado	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 22 de marzo de 1891	Teatro Real	Los maestros cantores. Obertura	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
miércoles, 25 de marzo de 1891	Domicilio particular	Lohengrin. Dúo [¿Elsa y Ortruda? Acto 2º, escena IV?]	[Sine nomine]	Goula
martes, 26 de mayo de 1891	Príncipe Alfonso	(+) Lohengrin*	Compañía del Príncipe Alfonso	Goula
sábado, 30 de mayo de 1891	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Goula
domingo, 31 de mayo de 1891	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Goula
martes, 16 de junio de 1891	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
miércoles, 17 de junio de 1891	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Pérez
martes, 23 de junio de 1891	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
viernes, 26 de junio de 1891	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
martes, 30 de junio de 1891	Jardín del Buen Retiro	Huldigung's March	Sociedad de Conciertos	Pérez

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
viernes, 03 de julio de 1891	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Pérez
viernes, 07 de agosto de 1891	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Pérez
jueves, 12 de noviembre de 1891	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 15 de noviembre de 1891	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 24 de noviembre de 1891	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 31 de diciembre de 1891	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 05 de enero de 1892	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 10 de enero de 1892	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 17 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 17 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	Los maestros cantores. Fragmentos Acto 3º.	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 17 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	Siegfried. Los murmullos de la Selva	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 24 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 31 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 31 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	Parsifal. Consagración del Graal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 31 de enero de 1892	Príncipe Alfonso	Das Rheingold. Entrada de los dioses en el Walhalla	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 07 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Parsifal. Consagración del Graal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 07 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Muerte de Isolda	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 14 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 14 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Siegfried. Murmullos de la Selva	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
martes, 16 de febrero de 1892	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 21 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Götterdämmerung. Marcha fúnebre.	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 21 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 28 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Götterdämmerung. Marcha fúnebre.	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 28 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 28 de febrero de 1892	Príncipe Alfonso	Los maestros cantores. Preludio acto tercero, Valzer, marcha y	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 06 de marzo de 1892	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 13 de marzo de 1892	Príncipe Alfonso	Das Rheingold. Entrada de los dioses en el Walhalla	Sociedad de Conciertos	Mancinelli

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
domingo, 13 de marzo de 1892	Príncipe Alfonso	Parsifal. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 20 de marzo de 1892	Príncipe Alfonso	(+) Los maestros cantores. Cuadro segundo del tercer acto*.	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 27 de marzo de 1892	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 27 de marzo de 1892	Príncipe Alfonso	Los maestros cantores. Cuadro segundo del tercer acto	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 03 de abril de 1892	Príncipe Alfonso	Parsifal. Consagración del Graal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
martes, 21 de junio de 1892	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
lunes, 11 de julio de 1892	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
viernes, 22 de julio de 1892	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Pérez
martes, 26 de julio de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
martes, 09 de agosto de 1892	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Pérez
viernes, 26 de agosto de 1892	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Pérez
domingo, 09 de octubre de 1892	Ciudad de Madrid	Lohengrin. Preludio?	Banda militar	Payón
sábado, 15 de octubre de 1892	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mascheroni
jueves, 20 de octubre de 1892	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mascheroni
jueves, 27 de octubre de 1892	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mascheroni
viernes, 28 de octubre de 1892	Teatro Real	Rienzi. Obertura	Banda militar	Payón
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
domingo, 30 de octubre de 1892	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Banda militar	[Sin determinar]
viernes, 18 de noviembre de 1892	Princesa	Tannhäuser. Marcha	Banda militar	Payón
domingo, 25 de diciembre de 1892	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
jueves, 29 de diciembre de 1892	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
martes, 10 de enero de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
miércoles, 11 de enero de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 22 de enero de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mascheroni
domingo, 22 de enero de 1893	Príncipe Alfonso	(+) Tristán e Isolda. Suite de orquesta*	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
martes, 24 de enero de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mascheroni
sábado, 28 de enero de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 29 de enero de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 29 de enero de 1893	Príncipe Alfonso	Siegfried. Los murmullos de la Selva.	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 29 de enero de 1893	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Escena final	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
martes, 31 de enero de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
miércoles, 08 de febrero de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Pérez
domingo, 12 de febrero de 1893	Príncipe Alfonso	Huldigung's march	Sociedad de Conciertos	Jiménez
domingo, 19 de febrero de 1893	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 19 de febrero de 1893	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 19 de febrero de 1893	Príncipe Alfonso	Götterdämmerung. Marcha fúnebre	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 26 de febrero de 1893	Príncipe Alfonso	La Walkyria. El fuego encantado	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
lunes, 27 de febrero de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 05 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Das Rheingold. Entrada de los dioses en el Walhalla	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 05 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Muerte de Isolda	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 05 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	La Walkyria. Cabalgata	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 12 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 12 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Parsifal. Consagración del Graal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
sábado, 18 de marzo de 1893	Teatro Real	(+) Los maestros cantores*	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
domingo, 19 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Preludio	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 19 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 19 de marzo de 1893	Príncipe Alfonso	Parsifal. Consagración del Graal	Sociedad de Conciertos	Mancinelli

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
domingo, 19 de marzo de 1893	Teatro Real	Los maestros cantores	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
jueves, 23 de marzo de 1893	Teatro Real	Los maestros cantores	Compañía del Teatro Real	Mancinelli
viernes, 24 de marzo de 1893	Teatro Real	Parsifal. Consagración del Graal.	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
viernes, 24 de marzo de 1893	Teatro Real	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Mancinelli
domingo, 22 de octubre de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
sábado, 28 de octubre de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
jueves, 02 de noviembre de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 29 de noviembre de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
jueves, 07 de diciembre de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Goula
domingo, 10 de diciembre de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 13 de diciembre de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 20 de diciembre de 1893	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Goula
sábado, 23 de diciembre de 1893	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
domingo, 07 de enero de 1894	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 10 de enero de 1894	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Goula
domingo, 11 de febrero de 1894	Príncipe Alfonso	Grosser Festmarsch en sol mayor (WV 110)	Sociedad de Conciertos	Jiménez
domingo, 18 de febrero de 1894	Príncipe Alfonso	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Goula
domingo, 18 de febrero de 1894	Príncipe Alfonso	El buque fantasma. Obertura	Sociedad de Conciertos	Goula
domingo, 18 de febrero de 1894	Príncipe Alfonso	(+) [Das Rheingold?]. Canto de las hijas del Rhin*	Sociedad de Conciertos	Goula
domingo, 25 de febrero de 1894	Príncipe Alfonso	(+) Hoja de álbum*	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 04 de marzo de 1894	Príncipe Alfonso	Huldigung's marsch	Sociedad de Conciertos	Bretón
martes, 06 de marzo de 1894	Teatro Real	Los maestros cantores	Compañía del Teatro Real	Goula
miércoles, 07 de marzo de 1894	Teatro Real	Los maestros cantores	Compañía del Teatro Real	Goula
domingo, 11 de marzo de 1894	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Muerte de Isolda	Sociedad de Conciertos	Bretón
domingo, 01 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Levi
domingo, 01 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Idilio de Sigfrido (WV 103)	Sociedad de Conciertos	Levi
domingo, 01 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Parsifal. Preludio	Sociedad de Conciertos	Levi

Fecha	Lugar	Obra	Agrupación musical	Director
domingo, 01 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Götterdämmerung. Marcha fúnebre	Sociedad de Conciertos	Levi
domingo, 08 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Levi
domingo, 08 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Tristán e Isolda. Preludio y muerte de Isolda	Sociedad de Conciertos	Levi
domingo, 08 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	(+) Parsifal. [El encantamiento de] Viernes Santo*	Sociedad de Conciertos	Levi
domingo, 08 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Los maestros cantores. Obertura	Sociedad de Conciertos	Levi
martes, 17 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Palminteri
miércoles, 18 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Palminteri
miércoles, 25 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Palminteri
domingo, 29 de abril de 1894	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Palminteri
martes, 15 de mayo de 1894	Príncipe Alfonso	Lohengrin	Compañía del Príncipe Alfonso	Palminteri
sábado, 30 de junio de 1894	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Obertura	Sociedad de Conciertos	Jiménez
sábado, 30 de junio de 1894	Jardín del Buen Retiro	Lohengrin. Preludio	Sociedad de Conciertos	Jiménez
sábado, 30 de junio de 1894	Jardín del Buen Retiro	Tannhäuser. Marcha	Sociedad de Conciertos	Jiménez
jueves, 05 de julio de 1894	Jardín del Buen Retiro	Rienzi. Obertura	Sociedad de Conciertos	Jiménez
jueves, 05 de julio de 1894	Jardín del Buen Retiro	Siegfried. Los murmullos de la Selva	Sociedad de Conciertos	Jiménez
jueves, 19 de julio de 1894	Jardín del Buen Retiro	Siegfried. Los murmullos de la Selva	Sociedad de Conciertos	Jiménez
miércoles, 31 de octubre de 1894	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mugnone
sábado, 03 de noviembre de 1894	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mugnone
jueves, 15 de noviembre de 1894	Teatro Real	Tannhäuser	Compañía del Teatro Real	Mugnone
viernes, 23 de noviembre de 1894	Salón Romero	[A determinar]	[Sine nomine]	[Sin director]
sábado, 24 de noviembre de 1894	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mugnone
domingo, 02 de diciembre de 1894	Teatro Real	Lohengrin	Compañía del Teatro Real	Mugnone