

Una «parodia wagneriana» de Chapí: *El cisne de Lohengrin*

José Ignacio Suárez García

Estrenada en el Teatro Apolo el 16 de febrero de 1905, *El cisne de Lohengrin* es una zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros con texto en prosa y verso de Miguel Echegaray (1848-1827) y música de Ruperto Chapí (1851-1909). Aunque por el título parece que estamos ante un ejemplo de parodia, solo podemos considerarla como tal si nos atenemos a una concepción lata del término. Así, y en consonancia con la definición dada por la profesora Cortizo,¹ consideramos que la zarzuela-parodia es una composición satírico-humorística que puede emplear como pretexto, no solo la partitura y/o el texto, sino cualquier elemento de una obra precedente que hubiera alcanzado éxito, con el fin de caricaturizar los rasgos propios del original, distorsionándolos y haciendo un uso exagerado de ellos. En nuestro caso, los elementos empleados tomados de Wagner son dos: el primero es de carácter musical y se refiere a la parodia del estilo wagneriano aunque, curiosamente, no está basada en un tema de *Lohengrin*, como veremos más adelante; el segundo –y más importante– es de tipo argumental, el cisne de *Lohengrin*, ya que es un elemento simbólico que además de dar título a la obra de Chapí actúa como una especie de hilo conductor de la trama.

Y decimos que el cisne de *Lohengrin* es todo un símbolo porque representa al repertorio wagneriano que, considerado como un signo de modernidad e ilustración, pretende la transformación del género y del público operístico tradicional, en la creencia de que el arte debe ser un poderoso instrumento de civilización espiritual. Este es un aspecto que en España se puede rastrear con toda nitidez, al menos, desde la muerte de Wagner, cuando Letamendi afirmaba que a partir de entonces entre los músicos «ser wagnerista valdrá como sinónimo de ilustrado en las cosas profanas y, entre los profanos, ser ilustrado valdrá como sinónimo de wagnerista en materia de música».²

El asunto de *El cisne de Lohengrin* se encuadra dentro del debate regeneracionista desarrollado en España tras el desastre colonial del 98, enfrentando dos posiciones aparentemente

1 M^a Encina CORTIZO: «Parodia», *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, Madrid: ICCMU (2^a ed.), 2006, pp. 429-431.

2 José de LETAMENDI: «Juicio Postremo de Ricardo Wagner», *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-iii-1883, pp. 11-12. También en «Homenaje a Wagner», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 127, 30-iv-1893, pp. 57-59.

contrarias: europeísmo frente a tradición. La primera está defendida por el alcalde de un pueblo salmantino, el señor Ramón, que partidario del progreso, del adelanto y del «buen gusto»,³ pretende incluir en el programa de fiestas de la feria de mayo unos juegos florales y una representación de *Lohengrin*. La camarilla de su rival, un cacique conocido como el tío Pedro, es partidaria de la algarazara, el jolgorio y la «fiesta nacional» y, por tanto, pretende que haya toros y picantes funciones de género chico, con tiples ligeras, coro de señoras y otros «estimulantes». Las pretensiones de ambos bandos –si ha de haber toros o juegos florales, ópera o funciones «alegres»– dan lugar a un disparatado argumento en el que las actividades organizadas por sendos grupos acaban siendo interrumpidas intempestivamente por el bando rival. Paralelamente, Echegaray plantea una trama amorosa que es el punto más débil del libreto, ya que se da la extraña coincidencia de que el hijo (Antonio) y la hija (Concha) del alcalde son novios, respectivamente, de la hija (Rosa) e hijo (Paco) del cacique rival. No conforme con esto, Echegaray hace que cada uno de los novios plantee a su amada una prueba de amor que va en contra de los deseos paternos: Rosa será la reina de los juegos florales y Concha la presidenta de la corrida.

Sinopsis argumental

El primer cuadro se desarrolla en la plaza del pueblo, donde se encuentra la casa consistorial. Manolito –antiguo secretario de Ramón y ahora partidario del tío Pedro– lee un bando ante un nutrido público analfabeto en el que el alcalde, acusando a sus vecinos de «moros» y con el propósito de regenerarlos y «desasnarlos», prohíbe los toros para las próximas fiestas. El alcalde aclara que la prohibición de los toros se debe a que son una «barbaridad» y una «fiesta salvaje», porque los encierros de los años anteriores han dejado al pueblo lleno de lisiados. Con la interpretación de *Lohengrin*, cuyo cisne se está haciendo en su propia casa, Ramón pretende restituir cierta moralidad y evitar lo ocurrido el año anterior en las representaciones de género chico, en las que –nos dice– «vinieron dos tiples ligeras y se me echaron a perder catorce casados».⁴

En el segundo cuadro –en casa de Pedro– varios conjurados, sabiéndose apoyados por la guardia civil destacada en el pueblo, conspiran para que haya corridas de toros y funciones de género chico, a pesar del bando del alcalde. Manolito, recién llegado de Madrid, cuenta a los intrigantes las gestiones realizadas para contratar a una cuadrilla de toreros, una compañía de género chico y una tiple ligera. Tras la llegada de la tiple –una sevillana muy desenvuelta– los conspiradores pla-

nean desbaratar la programación oficial de las fiestas, echando por tierra los juegos florales y la representación de ópera, amenazando a la compañía contratada y robando el cisne de *Lohengrin*. En el cuadro tercero –y en el transcurso de la actuación de un poeta– los juegos florales son interrumpidos por la parte del pueblo amotinada y acaudillada por Pedro, que irrumpe bruscamente en el salón del ayuntamiento armado con garrotas. La reina de los juegos y su corte de amor, son sustituidos por el primer espada y su cuadrilla, que entran desfilando en la sala a ritmo de pasodoble. En la cola del desfile aparecen varios mozos tirando del robado cisne de *Lohengrin*, en el cual va la tiple ligera.

El cuarto cuadro se desarrolla en casa del alcalde. Ramón lamenta que los guardias municipales no hayan recibido aún unos ansiados y esperados fusiles Mauser para poder tomarse la revancha, mientras Manolito le cuenta con mucha sorna cómo van los preparativos de los encierros y cómo han tratado al poeta de los juegos florales: tras afeitarse, quitarle el frac y cortarle las melenas, le han vestido de blanco para obligarle a hacer el lance taurino conocido como «Don Tancredo»,⁵ pero no subido a un pedestal, sino metido en el cisne de *Lohengrin*. Oyendo desde la lejanía el comienzo de la corrida, Ramón recibe la noticia de que han llegado los mausers y puede llevar a cabo su venganza. Poco después se oyen los disparos de la guardia municipal que ponen fin a «la corrida a tiros».

En el quinto y último cuadro, los amotinados aparecen en la escuela del pueblo porque Ramón, en lugar de encarcelarlos, ha decidido castigarlos con lo que –según reza en el libreto– «más les duele», es decir, «con el estudio». Ramón mantiene la idea de que mientras España siga teniendo analfabetos no será una nación; aquí –dice– «a ilustrarse y a regenerarse, y a desasnarse. La letra con sangre entra y la regeneración con Mauser».⁶ En la escena final, en la que las dos parejas (Antonio y Rosa – Concha y Paco) hacen público su amor, se revela la moraleja final: en las próximas fiestas tendrá cabida «todo lo culto, lo bueno y lo civilizado que venga de fuera, y todo lo neto, lo castizo y lo español que tenemos en casa».⁷

El libreto

Tratadas con desigual ingenio, el texto de Echegaray esta jalonado por numerosas situaciones cómicas, como no podía ser de otra forma en una obra de este tipo. Una de las principales características del libreto son las referencias a la actualidad cotidiana, usadas no

5 La suerte de Don Tancredo es un lance taurino en el que un individuo pintado de blanco espera al toro a la salida de chiqueros subido sobre un pedestal situado en mitad del coso taurino. El Don Tancredo debe quedarse quieto, ya que la tauromaquia afirmaba que al quedarse inmóvil, el toro pensaba que la figura blanca era de mármol y, por tanto, no la embestía, convencido de su dureza. A pesar de esta creencia eran numerosas las cogidas que se producían.

6 ECHEGARAY: *El cisne de Lohengrin...*, p. 36.

7 *Ibidem*, p. 37.

3 Los entrecomillados son expresiones recogidas en el libreto. Hemos optado por utilizarlas al considerarlas muy expresivas de las implicaciones y connotaciones socio-históricas de la obra.

4 Miguel ECHEGARAY: *El cisne de Lohengrin: zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso original de Miguel Echegaray; música del maestro Ruperto Chapí*, Madrid: Imp. R. Velasco, 1905, p. 9.

solo como recurso humorístico, sino también como un medio que trata de dotar al texto de una verosimilitud fuertemente menoscabada a causa de la exagerada distorsión de las situaciones. Así, el primer edil suprime las corridas y encierros para evitar más cojos en su localidad alegando que el año pasado –dice el libreto– «se llenaron las casas de muertos y heridos, que no parecía sino que se habían batido en el pueblo el Kuroki y el Kuropatkin»,⁸ es decir, los principales jefes militares protagonistas de la Guerra Ruso-Japonesa. Este conflicto bélico, que es noticia cotidiana en los diarios de Madrid, es también la gran atracción del Panorama Imperial situado en la céntrica calle Montera, que desde las tres de la tarde hasta las 12 de la noche proyecta la *Primera serie del teatro de la guerra ruso-japonesa*, en el que los espectadores pueden ver imágenes del inicio del conflicto en la batalla naval de Chemulpo.⁹ Cuando en el segundo cuadro Echegaray subraya la debilidad de la guardia municipal, porque aún no han recibido los esperados fusiles Mauser, está llevando al escenario la que es «comidilla» de varios años en España, porque, precisamente, fue un armamento que tardó mucho tiempo en ser distribuido.¹⁰

Lugar preferente ocupan las citas a otras obras, en esa idea tópica y recurrente también del teatro dentro del teatro, mencionándose *Caramelo*, *La torería*, *La coleta del maestro*, *El padrino del Nene*, *El traje de luces*, *La corría de toros* y *Pan y Toros*. Además, Echegaray realiza dos citas de forma más destacada. La primera se refiere a la picante zarzuela *Al agua, patos* de Angel Rubio Laínez y José Jackson Veyán, aludida en varias ocasiones. La segunda está relacionada con la célebre canción de los liberales durante el Trienio Liberal, «El trágala», que en este caso tiene que ver no solo con la famosa tonada, sino también con la zarzuela homónima de Vicente Lleó y Rafael Calleja (libreto de Luis París y José Juan Cadenas) representada entonces en el Teatro Eslava.¹¹

Aparte de la extraña coincidencia ya apuntada sobre la trama amorosa, quizás el mayor defecto del libreto es que apenas profundiza en los caracteres de los personajes, que, con escaso relieve, apenas aparecen delineados, una característica esta aplicable sobre todo a las dos parejas de amantes antes referidas. Por otro lado, Echegaray echa mano de algunos tópicos de la zarzuela como medio de caracterización, como es la utilización de lenguajes diferenciados que identifican al personaje desde el punto de vista de su nivel cultural o su procedencia geográfica. Así, la parte del pueblo analfabeta usa vulgarismos y formas cotidianas del lenguaje («sabís» por sabéis, «pus» por pues, «semos» por somos...) y la barbiana tiple sevillana sesea y aspira la «h» («jasen» por hacen, etcétera).

8 *Ibíd.*, p. 9.

9 «Espectáculos para mañana», *La Época*, 15-II-1905.

10 SOCIEDAD BENÉFICA DE HISTORIADORES AFICIONADOS Y CREADORES: «Fusiles y mosquetones de la infantería republicana», <<http://www.sbhac.net/Republica/Fuerzas/Armas/Infanteria/Fusiles/Fusiles.htm>> (consultada el 8 de noviembre de 2009).

11 «Espectáculos para mañana», *La Época*, 15-II-1905.

La música

Desconocemos por completo el proceso de génesis de *El cisne de Lohengrin*, pero los datos indirectos encontrados parecen hablarnos de que Chapí compone esta zarzuela en un brevísimo lapso de tiempo. Seis días antes de la primera función se anuncia su estreno para «los primeros días de la semana próxima»¹² y tan solo un día más tarde, el 11 de febrero de 1905, Chapí concluye la composición, según atestigua la fecha anotada en la partitura de orquesta original conservada en el Legado Chapí de la Biblioteca Nacional.¹³ Los esfuerzos compositivos de Chapí parecen centrados, más bien, en la comedia de Eugenio Sellés *Guardia de honor*, presentada con gran éxito el 17 de febrero en el Teatro de la Zarzuela, es decir, tan solo un día más tarde que *El cisne de Lohengrin*.¹⁴ Aunque el profesor Iberní tampoco aporta información sobre su génesis,¹⁵ los datos apuntados nos hacen pensar, una vez más, en la premura con que está hecha la partitura de *El cisne de Lohengrin*, un aspecto este muy criticado por Joaquín Turina que, rememorando una audición de los seis *Caprichos románticos* de Conrado del Campo en casa del musicólogo francés Jules Ecorcheville, recuerda una frase escuchada en el transcurso de la velada: «Ça á l'air d'une improvisation». Esta frase, cuenta Turina,

me hizo recordar a Chapí, quien tenía sus cualidades buenas, digan lo que quieran sus amigos o enemigos, y conste que los enemigos de Chapí en mi opinión son sus aduladores, pues nadie sabe el daño que le ha hecho Manrique de Lara al compararlo con Wagner. Pues Chapí, como sabrá el lector, tenía la debilidad de creer que el mérito de una obra estaba en la rapidez con que se escribía. Ya sabéis la historia de uno de sus cuartetos, que fue empezado en una tarde de un lunes, después de cenar hizo el *Andante*; a las tres de la madrugada se le ocurrió el *Scherzo* que levantándose de la cama, lo fabricó envuelto en una bata, y a la mañana siguiente el final escrito con lápiz en el Retiro. ¡Y pensar que Beethoven necesitó seis meses para hacer el Rondó de la *sonata Aurora*, que parece escrito a vuela pluma! Que Chapí dejó rastro de esta preocupación es innegable.¹⁶

A pesar de las críticas de Turina, compartimos la opinión de Cecilio de Roda cuando afirma que, a diferencia de otros compositores dramáticos, «la música que Chapí pone en sus obras teatrales es siempre música escénica».¹⁷ Estas palabras, utilizadas por el crítico musical para defenderse de quienes le acusaban de ser demasiado apasionado en su admiración por el maestro de Villena, son estrictamente coetáneas del momento que nos ocupa y pueden aplicarse perfectamente también a la música de *El cisne de Lohengrin*, a pesar de no ser una partitura de grandes pretensiones. En este sentido comentamos algunos detalles

12 «Teatros. Apolo», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 10-II-1905.

13 El manuscrito, con la signatura M.CHAPÍ/6(2), se conserva en la sala Barbieri de la sede de Recoletos. Está escrita para flautín, flauta, oboe, clarinetes (Si bemol y La), fagot, trompas (Fa), cornetines (Si bemol y La), trombones, timbales, pequeña percusión –incluida caja– y sección de cuerda completa.

14 «Teatro de la Zarzuela», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 18-II-1905; «En la Zarzuela», *La Época*, 18-II-1905.

15 Luis G. IBERNÍ: *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995, pp. 428-429.

16 Joaquín TURINA: «París», *Revista Musical*, III, 4 (abril 1911), pp. 100-101.

17 Cecilio de RODA: «Teatro de la Zarzuela. *Guardia de honor*», *La Época*, 20-II-1905.

de una composición que consta de un preludio, un final y cuatro números, de los cuales el primero y el último son dobles.

El preludio –en 2/4 y escrito a modo de popurrí– enlaza directamente con el número siguiente y utiliza, al menos, cuatro de los temas principales de la zarzuela.¹⁸ Entre ellos se encuentra un tema que parodia el estilo wagneriano (Ejemplo 1), aunque curiosamente no está basado en ninguno de *Lohengrin*, sino más bien –y en nuestra opinión– en un pasaje del preludio de *Tristán e Isolda* (cc. 36-44), en el que aparecen entrelazados y unidos de diversas formas los *leitmotiven* denominados habitualmente como «cofre mágico», «la mirada» y «la atracción». Ambos fragmentos tienen en común, en primer lugar, la insistencia y reiteración de un motivo que, en el caso wagneriano, es tratado a modo de secuencia o progresión armónica repetida en un registro y en su octava superior, mientras que en el caso de Chapí la repetición es literal. Otro elemento en común a ambos es que, tras varias repeticiones, el motivo aparece amplificado e intensificado a través de seis notas cromáticas consecutivas (en el caso de Wagner la última aparece precedida de una apoyatura). Por último, en los dos casos la resolución de esta intensificación se produce en una larga apoyatura cuya duración excede al de la nota real y, lo que es más significativo, en acordes no conclusivos que dejan abierto el discurso musical: en el caso de Chapí una cadencia imperfecta sobre el primer grado en primera inversión y en el caso de Wagner una cadencia rota sobre el sexto grado. La parodia estriba en que el fragmento de Chapí, más aligerado y liviano, huye de la característica densidad de textura wagneriana.



Ejemplo 1. Chapí: *El cisne de Lohengrin*. Preludio

18 Faltan la primera o primeras páginas de la partitura original conservada en la Biblioteca Nacional, por lo que nos es imposible precisar más esta y otras cuestiones sobre el preludio. No obstante, este parece constar de dos secciones, la primera de ellas muy probablemente en Fa Mayor. La que consideramos segunda, conservada íntegra, está en Si bemol Mayor con indicación de *Allegretto maestoso*.

Como ya hemos señalado, el número 1 es doble. Su primera parte (*Allegretto*, Re mayor) está dividido en dos secciones y comprende toda la primera escena del libreto. En la primera sección (3/4) Chapí utiliza insistentemente un motivo compuesto por varios incisos encadenados de tres notas separadas a distancia de tercera descendente. El compositor parece caracterizar así la sencillez, espontaneidad y rudeza de la parte del pueblo que, por analfabeta, es incapaz de leer el bando del alcalde y, de hecho, la partitura señala en la entrada del coro masculino «abrutadamente». Por otro lado, emplea recursos típicos de un lenguaje considerado nacional y castizo, como la cadencia frigia a distancia de semitono, usada en los modos mayores –como es el caso– sobre el tercer grado de la tonalidad (Ejemplo 2). La rima ilustra asociaciones de ideas realizadas en la España *fin de siglo* (moros – toros), tanto en esta sección como en la segunda (2/4), en el que el ritmo de pasodoble y la simplicidad armónica (obstinada alternancia de los grados V-I) ilustran de nuevo aspectos de la sociedad tradicional que se pretenden regenerar. Desde el punto de vista textual se acentúa esta cuestión al predominar las estrofas con versos de arte menor y rima asonante en los pares y libre en los impares. Esta fórmula –común al romance y de fuerte arraigo en la canción tradicional española– se da en la estrofa más utilizada, denominada endecha: cuatro versos hexasílabos con esquema de rima asonante en los versos pares. También se da en una larga intervención de Manolito construida con cuartetos de seguidilla –a veces llamadas coplas de seguidilla– forma poética irregular en la que sus versos primero y tercero son heptasílabos y segundo y cuarto pentasílabos, rimando estos últimos en asonante. La segunda parte del número, o «número 1 bis» (*Allegretto*, Re M, 3/4), pone música a los cuatro últimos versos de la escena final del cuadro primero, en la cual se anticipa la moraleja postrera de la obra: se debe conjugar el elemento tradicional español con el moderno y europeo. Se trata de un breve dúo entre Concha y Rosa, en la que frases de cuatro compases aparecen subdivididas en antecedentes y consecuentes de dos compases cada uno. Esta regularidad en la periodicidad se facilita a través de la estrofa utilizada, una cuarteta octosilábica con rima asonante en los pares, es decir, una vez más un modelo muy popular emparentado con el romance.

Ejemplo 2. Chapí: *El cisne de Lohengrin*. Número 1

El número 2 es una canción andaluza entonada en el cuadro segundo por la tiple sevillana a su llegada al pueblo. Consta de una breve introducción orquestal (*Vivo*, 3/8) en la que Chapí utiliza una gama andaluza –o modo de Mi– transportada a una especie Sol menor cuya supuesta dominante, Re, actúa como final y como nota sobre la que se articula el discurso melódico. Resulta especialmente interesante la segunda sección de esta breve introducción (3/4) en la que Chapí enlaza insistentemente las notas Re y Mi bemol dentro de la secuencia armónica $V - II^2 - V^{+4} - II^2 - V^{+4} - II^2 - V^{+4}$ (Ejemplo 3), lo que nos recuerda ligeramente a los primeros compases de *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, un inicio que comparte la idea insistente de dos notas situadas a distancia de semitono (en el caso de Falla Re # – Mi). La canción como tal consta de tres secciones que siguen la típica intensificación métrica: *Moderato* («sin rigor de compás» 3/4 –6/8), *Allegretto* («ligero y con pasión», 3/4) y *Vivo* (3/8). Desde el punto de vista textual la primera sección es una cuarteta octosilábica, la segunda tres estrofas endechas y la tercera dos coplas de romance, es decir, una vez más formas poéticas que tienen en común la utilización de versos de arte menor con rima asonante en los versos pares y libre en los impares. Las dos primeras secciones (*Moderato* y *Allegretto*) se cantan con una segunda letra que tiene la misma métrica y rima que la primera, mientras que el *Vivo* final –en Si bemol M– se repite literalmente actuando como estribillo. El número se cierra con una coda orquestal (*Vivo*, 3/8) en idéntica tonalidad.

Ejemplo 3. Chapí: *El cisne de Lohengrin*. Número 2

El número 3, el más extenso, comprende todo el cuadro tercero, que se desarrolla en una única escena. Es desde el punto de vista musical el más complejo y elaborado, tanto por su recorrido armónico [Do M – Mi M – La M – Do M – La M] como por las numerosas secciones que lo conforman, siendo también en el que mejor se observan las cualidades dramáticas de Chapí. El compositor se preocupa por caracterizar nítidamente personajes y situaciones, lo que hasta cierto punto se corresponde con la utilización de dos lenguajes musicales diferenciados que representan la dicotomía planteada entre aquello que simboliza, respectivamente, la postura europeísta y la tradición nacional. Así, la entrada del coro de mujeres en la primera sección (*Allegretto*, Do M, 2/4), con la que dan comienzo los juegos florales, viene definida por una armonía enriquecida con procedimientos modernos, como la utilización de acordes con la quinta alterada un semitono ascendente o el uso de otros acordes alterados que funcionan como apoyaturas–floreos. La entrada de la reina y su corte de amor en la sala viene acompañada por una marcha triunfal y la parodia del tema wagneriano antes comentada, en este caso en Do mayor. Alejándose señaladamente de este centro tonal, en la larga intervención del poeta que sigue a continuación (Mi M), el barítono canta «con expresión exagerada» un pasaje caracterizado por las constantes modulaciones (Mi M, Do sostenido m, Sol sostenido m, Si M, Mi M, Do M, Mi M) y por una armonía enriquecida con frecuentes apoyaturas y enarmonías. El pasaje concluye significativamente con un acorde no empleado hasta entonces por Chapí, el de sexta aumentada alemana. Por otro lado, Echegaray huye de las características formas populares antes empleadas, usando estrofas cultas como el serventesio (cuatro endecasílabos con rima A, B, A, B) y la octavilla italiana (ocho versos de arte menor con rima a, b, b, c, d, b, b, c). En la siguiente sección –*Allegro Moderato* (La M, 2/4), seguido pronto de la indicación «algo más vivo»– el poeta es interrumpido por los gritos, cada vez más cercanos, dados desde fuera de la sala por aquella parte del pueblo partidaria de los toros y el género chico. El revuelo producido es descrito por Chapí con figu-

raciones rápidas en tresillos de corchea en un motivo que, utilizando la enarmonía, modula cromáticamente cada cuatro compases: Do M, do # m, re m, mi bemol m, mi m, fa m y regreso a do m/M (Ejemplo 4). Cuando en el interludio orquestal posterior el pueblo amotinado entra violentamente en el salón del ayuntamiento, las elaboradas modulaciones anteriores son sustituidas por modulaciones directas a tonos situados a una tercera descendente de distancia (Do M, la m, Fa M, re m), como si Chapí tratara de caracterizar lo «rudo» de esta parte del pueblo. Tras una breve sección en que Pedro da la bienvenida al torero y su corte de honor (*Lento*, Do M, 3/4), comienza un pasodoble [*Allegro Animato*, La M] que acompaña la entrada del primer espada y su cuadrilla. Desde el punto de vista textual regresan las fórmulas asonantadas de arte menor emparentadas con el romance (romance endecha especialmente). Para finalizar hay una intervención de la tiple en la que Chapí reutiliza la música del estribillo de la canción andaluza del número anterior (*Vivo*, 3/8) y, por último, una sección breve orquestal de cierre (*Lento*). Esta está compuesta sobre un motivo basado en una gama andaluza que, encajada en una especie de Re menor, se apoya en una prolongada pedal sobre la nota La, es decir, la supuesta dominante que, en realidad, es nota final.

Ejemplo 4. Chapí: *El cisne de Lohengrin*. Número 3

El número 4 es doble. Su primera parte (*Allegro Moderato*, Sol M, 2/4) es cantada por Concha y Paco y está trabajada como el típico dúo de enamorados (cuarto cuadro, escena IV). Así, una primera intervención del personaje masculino (Sol M) es contestada por el femenino utilizando la misma estructura poética (tres cuartetos octosilábicos) y la misma música transportada (Si bemol M). Idéntica estrategia se sigue a continuación con tres endechas, de forma que a la segunda intervención de Paco (Sol M), responde Concha (Do M). Tras algunos reproches, los amantes dialogan empleando hábilmente texto y música extraídos de su primera intervención para, después, cantar simultáneamente en la tonalidad principal y en terceras paralelas, la música y el texto empleados en las dos primeras endechas de su segunda intervención. Una breve sección, que retoma los reproches anteriores, pone fin a esta primera parte del número, toda ella caracterizada por la fuerte regularidad del fraseo, el diatonismo y la claridad moduladora. La segunda parte del número o «número 4 bis», es un breve episodio orquestal (Do M, 2/4) que, utilizando un tema musical aparecido en el tercer número (irrupción de los amotinados en el salón del ayuntamiento) pone fin al cuarto cuadro y sirve para realizar la necesaria mutación escénica que da paso al último cuadro.

Tras la última moraleja –ya comentada– la zarzuela concluye con un brevísimo número Final (*Allegro Moderato*, Do M, 2/4) de tan solo doce compases, en el que se utilizan dos motivos anteriores y que tiene como única función la caída del telón.

Recepción

Al principio de nuestro escrito hemos llamado la atención sobre el hecho de que la realización de una obra paródica –sea cual sea el procedimiento en ella utilizado– implica el éxito del original en el que se basa. Son muchos los argumentos que podríamos utilizar para subrayar la fama del tema wagneriano en Madrid en 1905, un asunto popular desde muchos años antes, como hemos destacado en otros escritos.¹⁹ No obstante, creemos que puede resultar suficientemente ilustrativo, el hecho de que entre los escasísimos coches adornados que circulan en el concurso-desfile de carnaval celebrado en la Castellana ese año, figura, precisamente, un cisne de *Lohengrin*.²⁰ *El cisne de Lohengrin* se estrena con escaso éxito en el Teatro Apolo, siendo protestado el inverosímil último cuadro y sin que los autores salgan a saludar al palco escénico. En total obtiene 21 representaciones²¹ que, realizadas hasta el comienzo de la Semana Santa, se distribuyen entre febrero (16 –estreno– 17, 18, 19 –dos veces– 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28) y marzo (1, 2, 3, 4, 5 –dos veces– y 6). Algunos diarios, como *El Liberal*²² y *El Globo*,²³ apenas dicen nada sobre el estreno, consignando simplemente que la zarzuela no fue del agrado del público. Dos periódicos de tendencias ideológicas opuestas, *La Época*²⁴ y *El País*,²⁵ coinciden en señalar que se escuchan con atención los cuatro primeros cuadros, pero el último –en que los hombres amotinados, sentados en los bancos de la escuela, atienden a las preguntas del maestro– provoca las protestas de algunos espectadores. Ambas publicaciones coinciden también en que la interpretación fue discreta por parte del reparto, compuesto por las señoras Pino [Concha], Membrives [La Tiple], Moreu [Rosa] y los señores Mesejo [Ramón], Ramiro [Tío Pedro], Carreras [Manolito], Anselmo Fernández [Paco], Álvarez Mihura [Antonio], Reforzo [El poeta], Carrión [Cipriano] y Ruesga [maestro de escuela]. En *El País* encontramos las críticas más duras al libreto, especialmente por la doble coincidencia producida en la trama amorosa y por el último cuadro. Miguel Echegaray –leemos– «ha vuelto a equivocarse lamentablemente»; Chapí –continúa– «ha escrito una partitura que estando bien hecha, no entusiasma tanto como otras del aplaudido maestro». La reseña de Saint-Aubin es la más favorable y aún yendo en contra de la opinión mayoritaria afirma sin reparos que la obra le «gustó». ²⁶ *El Imparcial*, que publica el juicio más ecuaníme y acertado, asegura que la zarzuela

19 José Ignacio SUÁREZ: «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 73-142.

20 «El Carnaval en Madrid», *La Época*, 6-III-1905.

21 Se han revisado las carteleras de los periódicos *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *Diario Oficial de Avisos de Madrid* y *La Época*.

22 «Entre bastidores. Teatro de Apolo», *El Liberal*, 17-II-1905.

23 «Balance teatral. Apolo», *El Globo*, 17-II-1905.

24 «Teatro de Apolo», *La Época*, 17-II-1905.

25 Alonso Algarroba: «Por los Teatros. Apolo. *El cisne de Lohengrin*», *El País*, 17-II-1905.

26 S. A. [Alejandro SAINT-AUBIN]: «Teatros. Apolo», *El Heraldo de Madrid*, 17-II-1905.

que se estrenó anoche fue escuchada atentamente hasta el final, pero no llegó a obtener la sanción definitiva. El telón cayó entre algunas protestas y la indiferencia general, sin que se proclamasen los nombres de los autores.

En realidad ni fue un fracaso completo ni un éxito franco el de *El cisne de Lohengrin*, obra incoherente y deshilvanada, pero que no deja de tener alguna miga, de intención y de ingenio. Puede pasar modestamente, porque sobre eso, ni es un melodrama cursi y sensiblero, ni una desvergonzada grosería como tantos otros esperpentos que se eternizan en los carteles.

Para un autor como D. Miguel Echegaray es poco; para la turbamulta de currinches, fusileros y truchimanes sería bastante.

La parte musical se presta a pocos lucimientos y en ella ha hecho cuanto buenamente ha sido posible la inspiración, la delicadeza y el buen gusto del maestro Chapí.²⁷

Conclusión

A pesar de no tener grandes pretensiones, *El cisne de Lohengrin* es una zarzuela que, abordando la problemática regeneracionista desde una perspectiva humorística, refleja en numerosas ocasiones el talento dramático de Chapí. La circunstancia de que se concluyera escasos días antes de su primera representación, es posible que influyera en la discreta interpretación el día de su estreno, lo que unido a los puntos flacos del libreto señalados, hicieron que fuera una obra fríamente acogida. Todos estos factores hacen, en última instancia, que esta zarzuela ocupe un lugar poco destacado en la producción del compositor villenense.

27 J. de L.: «Novedades teatrales. Apolo», *El Imparcial*, 17-II-1905.