

# Imagen gráfica y musicología: el motivo iconográfico del *Lohengrin* wagneriano como fuente para el estudio de la sociedad española de cambio de siglo (1892-1908)<sup>1</sup>

José Ignacio Suárez García  
(Universidad de Oviedo)  
suarezignacio@uniovi.es

Richard Wagner fue en la segunda mitad del siglo XIX una personalidad que en Madrid trascendió ampliamente el plano meramente musical para convertirse en un verdadero personaje mediático. Este hecho explica que el compositor y su obra pudieran llegar a ser trasunto de manifestaciones humorísticas de muy diversa naturaleza, que van de la zarzuela paródica a la poesía satírica, pasando por el chiste y la gacetilla periodística. Fuera de estos ámbitos también fue tratado por el humor gráfico, en formatos que usan técnicas y maneras tomadas de la caricatura, como la viñeta suelta, la tira cómica y la página cómica. Su aparición como objeto destinado a hacer reír, en todos estos géneros, redundaba en la idea de que su fama traspasó lo puramente artístico para llegar a ser un auténtico fenómeno de masas. Al margen de su lado más lúdico, es decir, de su primera y genérica intención de diversión o entretenimiento, en el humor gráfico existe además un discurso interno, un mensaje que va desde la sátira política a la pulla didáctica. Dicho de otra manera, dentro de esta clase de humor hay espacio para hacer reír y para hacer pensar, para la diversión y la reflexión<sup>2</sup>.

Los elementos configuradores del humor gráfico son la adecuada contextualización conceptual y formal, la transgresión significativa del orden

---

<sup>1</sup>. El presente estudio se enmarca dentro de los proyectos de investigación titulados *Microhistoria de la música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo* (Referencia: PGC2018-098986-B-C32) y *MadMusic-CM. Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid (siglos XVII-XX)* (Referencia: H2019/HUM-5731).

<sup>2</sup>. SUÁREZ GARCÍA 2018B.

normal establecido (lo que le permite convertirse en crítica) y la complicidad del receptor con la propuesta hecha por el artista gráfico. No pretendemos reflexionar ahora sobre estos tres aspectos, pero sí detenernos un instante en el primero, en la convicción de que aclarará el planteamiento metodológico del presente artículo, cuyo objetivo es poner al descubierto las claves interpretativas que permitan al espectador actual entender los chistes contenidos en las imágenes que se comentan.

Tal y como ha subrayado Manuel Álvarez Junco<sup>3</sup>, a quien seguimos en las próximas líneas, es de sobra conocido que el humor gráfico publicado en los medios de comunicación de masas escritos goza de una vida breve, ya que la necesaria complicidad con el lector se desvanece enseguida. Su consumo diario lo hace perecedero y con el paso del tiempo se vuelve poco efectivo. La razón no es otra que las propias temáticas empleadas, que sólo son entendibles por unos destinatarios próximos a lo contado. Además, el cambio de los factores culturales y sociales propios del devenir histórico pueden llegar a hacerlo completamente incomprensible, al desconocer el receptor el desarrollo de la anécdota. La contextualización es, por tanto, un condicionante imperativo cuando el investigador trata manifestaciones históricas, porque sin su adecuada identificación, este humor se torna absolutamente enigmático. Es, entonces, un humor especialmente sometido al desgaste temporal ya que, conforme nos alejamos de la situación coyuntural que lo produjo, cada vez se hace menos comprensible, llegando incluso a perder todo significado, al desaparecer los referentes que le daban sentido, los que le hicieron nacer y los que le daban entidad. De hecho, si observamos casos que no pertenecen a nuestra época, lo más probable es que nos resulten ininteligibles y no apreciemos su interés: caricaturas de personajes desconocidos, diálogos relativos a no se sabe qué problemas, símbolos cuyas claves no sabemos, etc. Esta falta de accesibilidad nos resulta desconcertante. Simplemente nos faltan, aquí y ahora, los elementos de contextualización propios de su tiempo y lugar, lo cual nos imposibilita su valoración. Por esta razón, el investigador tiene que identificar a los personajes, debe sacar a la luz las claves del momento social, sus circunstancias, los problemas que preocupaban entonces y la razón última que detonó su aparición<sup>4</sup>. Si no conocemos su contexto, no podemos apreciar su sentido. Debido a este comportamiento, el principal objetivo de nuestro desarrollo expositivo es hacer comprensibles los ejemplos.

---

<sup>3</sup>. ÁLVAREZ JUNCO 2009, pp. 91-138.

<sup>4</sup>. SUÁREZ GARCÍA 2018A.

En sentido opuesto — y dada la capacidad de la caricatura para sintetizar visualmente cuestiones complejas, como los sucesos políticos — la prensa satírica de la edad contemporánea ha sido fuente inagotable para la reconstrucción de la opinión pública, las mentalidades y los comportamientos. Por eso, a través del humor gráfico se pueden seguir perfectamente los hechos más relevantes de la historia de un país. El caricaturista se convierte en un periodista que plasma los acontecimientos más destacados del momento y lo hace, como en toda sátira, de manera tendenciosa: no es un informador imparcial, que se dedica a dejar constancia de los sucesos, sino auténtico articulista de fondo que señala, al menos, el punto de vista del periódico para el que trabaja, cuando no el personal. Sin embargo, y sorprendentemente, los estudios musicológicos basados en la interpretación de caricaturas de temática operística siguen siendo escasos, tanto en el panorama general, como en el ibérico particularmente, donde se hace obligatorio citar el trabajo de Luzia Rocha sobre la obra del caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro inspirada en el Teatro de San Carlos, en el cual Rocha examina la compleja interacción entre política, música, prensa periódica y la cotidianidad de la sociedad lisboeta del último cuarto del siglo XIX<sup>5</sup>.

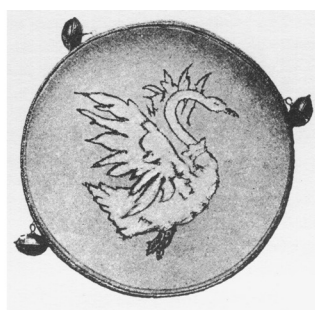
En lo tocante específicamente a *Lohengrin* en España, la ópera de Wagner fue uno de los temas del maestro alemán más conocidos desde que se iniciara la recepción de su obra en el país hispano a mediados del siglo XIX. Su gran popularidad, en el cambio del siglo XIX al XX, propició que los periódicos españoles publicaran imágenes sobre el «caballero del cisne» que aportan importante información para comprender el verdadero alcance sociológico del fenómeno wagneriano. En este sentido, es incuestionable que la ópera y sus circunstancias pasaron a formar parte de la cultura popular española de finales del siglo XIX, de manera que un fenómeno inicialmente aristocrático, artificial y minoritario irrumpió en la vida cotidiana y produjo un trasvase de atributos ajenos a los valores tradicionales y castizos. En este flujo desde lo culto a lo popular jugaron un papel principal las audiciones públicas, que en Madrid se inauguraron con el estreno del preludio en una sesión de la Sociedad de Conciertos (1869). No conocemos con exactitud la comercialización de partituras, aunque sí sabemos que el «Preludio y Marcha Nupcial» del tercer acto fueron repartidos entre los suscriptores de la revista *La Correspondencia Musical* a principios de la década de 1880. Por entonces la música de Wagner tenía que ser famosa al menos hasta cierto punto, si tenemos en cuenta que algunos números fueron interpretados en la Feria de Sevilla y, aunque no sabemos con certeza si hubo trozos de *Lohengrin*,

---

<sup>5</sup>. ROCHA 2010.

sospechamos que así fue<sup>6</sup>. No tenemos noticias de representaciones de la ópera en domicilios o espacios privados, aunque sí de audiciones parciales en versión concierto en casas particulares, como la ofrecida por Amalie Materna en el domicilio de Guillermo Morphy (1887)<sup>7</sup> u otra de Avelina Carrera en la residencia de Juan Goula (1891)<sup>8</sup>, por poner dos ejemplos. Más significativo es detectar la puesta en escena de *Lohengrin* en otros teatros de Madrid más populares que el Real en el cambio de siglo, como el Príncipe Alfonso (1891, 1894, 1897), Novedades (1898), Princesa (1900) y Buen Retiro (1900, 1901). Además, antes de finalizar el siglo XIX *Lohengrin* se había representado en un buen número de ciudades españolas, entre ellas Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla y Oviedo.

Se podrían seguir acumulando datos y argumentos para reforzar la fama del tema wagneriano en Madrid en esta etapa. No pretendemos abrumar con información, pero sí es necesario subrayar la relación entre *Lohengrin* — y su cisne — con manifestaciones de tipo carnavalesco, porque éstas usan códigos similares al lenguaje paródico empleado tanto en el teatro como en la caricatura gráfica. En el carnaval de 1892, por ejemplo, el Círculo de Bellas Artes de Madrid organizó en el Teatro Real un baile de máscaras que se convirtió en una demostración rotunda de los ideales wagnerianos. Para recaudar fondos, numerosos socios del Círculo participaron en el rótulo de pequeñas panderetas, entre las cuales se encontraba una de Alfredo Perea titulada *El Caballero del cisne* (Il. 1), en la que se ve a Lohengrin tumbado en una pradera descansando bajo una sombrilla, mientras su cisne le espera paciente y adormilado en la orilla de un lago, un motivo iconográfico, el del cisne, que asimismo constituyó la decoración de otra pandereta.



Il. 1: Lohengrin bajo sombrilla y Cisne de Lohengrin. Panderetas ilustradas para el carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid (*LA PANDERETA* 1892, p. 4).

<sup>6</sup>. SUÁREZ 2007, pp. 82-83.

<sup>7</sup>. BRETÓN 1994, vol. II, pp. 613-615.

<sup>8</sup>. SUÁREZ 2007, p. 132.

Otra prueba de la asociación de *Lohengrin* con lo carnavalesco la tenemos en una de las carrozas que integraron una cabalgata histórica organizada en Valencia en el verano de 1896, la cual estaba conformada por ocho carros de triunfo que representaban hechos considerados como hitos de la humanidad. En la parte delantera del carruaje dedicado a Alemania, obra del artista José Vilar, se veía — dice la prensa — «a Lohengrin en su barca tirada por el cisne, y detrás de ésta y sobre una nube, un grupo formado por las musas de la poesía y de la música y el genio de la inspiración. En el centro del carro y sobre escarpada roca y espesa arboleda, el castillo de Montsalvat»<sup>9</sup>. En la misma línea está un Lohengrin que, perfectamente caracterizado, se llevó el primer premio de ciclistas en el concurso de disfraces celebrado en el Parque del Retiro en el carnaval de 1900: su bicicleta era el cisne<sup>10</sup>. Otro ejemplo es un «cisne de Lohengrin»<sup>11</sup> que figuró entre los escasísimos coches adornados que circularon en el concurso-desfile de carnaval celebrado en el madrileño Paseo de la Castellana en 1905 y, también, que en 1911 fuera galardonado con el segundo premio un coche engalanado con idéntico tema<sup>12</sup>. Asimismo, nos ha parecido sorprendente encontrarnos el mismo motivo en algunas veladas marítimas nocturnas, que consistían en el desfile de embarcaciones adornadas, teniendo noticias de un «cisne de *Lohengrin*» que participó en Valencia (1905) y de otra en Cartagena el año anterior titulada «*Lohengrin*», barco que igualmente iba «tirado por un precioso cisne»<sup>13</sup>. La acumulación de manifestaciones de tipo carnavalesco redonda en la idea de que el tema de *Lohengrin* era realmente popular. Su fama hizo posible que se realizaran en Madrid tres parodias basadas en la ópera en los primeros años del siglo xx<sup>14</sup>. Los códigos semióticos que se usan en el disfraz y la parodia son, además, similares a la caricatura, y, en sintonía con ello, en ésta se exige que el lector-espectador reconozca fácil e inmediatamente el asunto, porque de otra manera el humor gráfico no lograría su primera finalidad: hacer reír. Que *Lohengrin* estaba de moda en estos años finales del siglo XIX es algo tan incuestionable que, hasta el protagonista de la revista satírica más característica de la época, *Gedeón*, no pudo sustraerse a la

---

<sup>9</sup>. MOROTE 1896.

<sup>10</sup>. BLANCO Y NEGRO 1900.

<sup>11</sup>. LA ÉPOCA 1905.

<sup>12</sup>. EL LIBERAL 1911.

<sup>13</sup>. VIDA MARÍTIMA 1904, p. 455.

<sup>14</sup>. SUÁREZ GARCÍA 2017.

tentación de disfrazarse él mismo de Lohengrin en noviembre de 1897, con motivo de la inauguración de la temporada en el Teatro Real (Il. 2).

Seguidamente se comentan algunas caricaturas publicadas por la prensa española inspiradas en el *Lohengrin* wagneriano.



Il. 2: Gedeón disfrazado de Lohengrin, dibujo en la portada de la revista *Gedeón* (GEDEÓN 1897).

En la imagen, publicada en la revista *Blanco y Negro* (IL. 3), se ve al general Arsenio Martínez Campos ataviado como Lohengrin, uno de los roles operísticos que, en ese final de siglo, mejor personificaban la idea de cortés gentileza, en el sentido idealista y romántico de la expresión. La caricatura nos sitúa en el momento de la llegada del héroe wagneriano, que está a punto de desembarcar para defender a la soñadora Elsa (acto I, escena 3<sup>a</sup>).



IL. 3: CILLA 1894 (*Blanco y Negro*, 27 enero 1894). Museo ABC de Dibujo e Ilustración, Madrid. General Arsenio Martínez Campos ataviado como Lohengrin.

El dibujo alude al viaje en barco de Martínez Campos desde Melilla a Mazagán (actual El-Yadida) para, desde allí, dirigirse por tierra a Marrakech con el propósito de negociar con el sultán Hassan I la indemnización que Marruecos debía dar a España en pago a los daños ocasionados en la denominada Primera Guerra del Rif (1893-1894)<sup>15</sup>, en la cual había muerto el gobernador de Melilla. Martínez Campos, que había llegado a Melilla como su auténtico salvador al mando de 7000 efectivos, mostró después, sin embargo, una actitud candorosa que propició que los cabecillas de los ataques no fueran conducidos a España, sino entregados a las autoridades marroquíes, creyendo en la promesa de que allí serían juzgados. Este modo de actuar fue censurado por la prensa española y más cuando, después de publicada la caricatura, se comprobó la blandura de Martínez Campos en las negociaciones, que permitió la rebaja de la propuesta inicial de indemnización a España (40 millones de pesetas) a justo la mitad (20 millones). En su resumen anual de los acontecimientos, Gonzalo de Reparaz subrayó que el jefe de la embajada española había hecho mal «al pasarse de cortés hasta llegar a humilde»<sup>16</sup> y en términos similares lo describe la *Revista Contemporánea* a escasos días de aparecida la caricatura. Lo anotado en la revista recuerda inevitablemente a la magnánima decisión del Lohengrin wagneriano al perdonar la vida al adversario que, en el primer acto de la ópera, le ha retado a muerte, Telramund, el cual, por otro lado, no cesa de conjurar contra el áureo personaje a lo largo de toda la obra al lado de su maléfica esposa, Ortrud. La crónica quincenal publicada por *Revista Contemporánea* describe a Martínez Campos de manera análoga; dice: «El carácter franco e ingenuo del insigne vencedor en tres campañas, y su misma inveterada costumbre de tratar noble y generosamente a los vencidos antes por la fuerza de las armas, ha hecho que en la ocasión presente el enviado de España extreme quizás sus consideraciones y muestras de sumisión y respeto a un monarca de quien nada se ha obtenido jamás sin recurrir a la energía y a la severidad, y aun a las amenazas»<sup>17</sup>.

#### 1895: LOHENGRIN EN PARÍS

Bajo el título ‘Celebridades europeas’ (Il. 4), en abril de 1895 el semanario *Blanco y Negro* publicó un conjunto de caricaturas sobre Wagner. En su mayor parte estaban extraídas de *Richard Wagner sa vie et ses œuvres* (1886), de

---

<sup>15</sup>. *LA ÉPOCA* 1894.

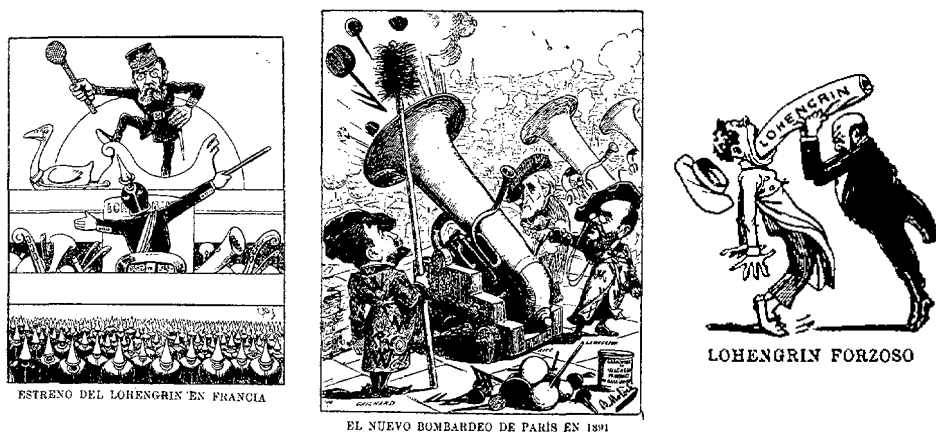
<sup>16</sup>. REPARAZ 1895.

<sup>17</sup>. D. C. S. 1894, p. 325.



Adolphe Jullien<sup>18</sup>, pero también se incluyeron tres posteriores que aludían a la presentación de *Lohengrin* en el Palacio Garnier de París el 16 de septiembre de 1891, un acontecimiento ampliamente seguido por la prensa española. Aunque el mencionado estreno fue su detonante inmediato, las tres imágenes reproducidas tienen como telón de fondo las tensas relaciones entre Francia y Alemania que sucedieron a la Guerra franco-prusiana (1870-1871). Como es bien sabido, el noviazgo de Wagner con París, difícil ya durante su primera estancia en la capital francesa (1839-1842), quedó definitivamente roto tras el escandaloso fracaso de la premier parisina de *Tannhäuser* (1861).

Il. 4: Caricaturas alusivas al estreno de *Lohengrin* en Palais Garnier de París (BLANCO Y NEGRO 1895).



Más tarde, Wagner se vengó usando la humillante derrota de los franceses, el asedio de París y la pérdida francesa de Alsacia-Lorena como claves de una comedia satírica titulada *Eine Kapitulation* (WWV 102), una opereta puesta en música por Hans Richter — hoy desaparecida — que sometía a todo lo parisino a la parodia y al ridículo. Pero en París no hizo gracia y fue considerada como auténtico insulto artístico a la nación francesa, de ahí que sobreviniera una intencionada política de obstrucción que paralizó cualquier representación de Wagner<sup>19</sup>. Tras varias tentativas orientadas a montar producciones completas de Wagner con dinero público, todas abandonadas por miedo a los disturbios que pudieran producirse, Léon Carvalho tuvo también que desistir de su propósito de estrenar *Lohengrin* en la Opéra-Comique (1885) al ser acusado de antipatriota<sup>20</sup>.

<sup>18</sup>. JULLIEN 1886.

<sup>19</sup>. BAUER 1988, vol. I, pp. 298-302 y pp. 371-373.

<sup>20</sup>. ELLIS 2013.

Por fin, y financiado con fondos privados, Charles Lamoureux logró presentar la última ópera romántica del compositor alemán en el Eden-Théâtre (1887). La premier, pospuesta algunos días, llegaba apenas una semana después de un incidente en la frontera galo-alemana, producido por el arresto irregular de un comisario de la policía especial francesa en la estación de Pagny-sur-Moselle, así que fuera del teatro parisino se organizaron disturbios antigermánicos que intentaron interrumpir la función. Los agentes de seguridad, que tan solo hicieron algunas detenciones, no contuvieron una manifestación en la que unos 600 concurrentes, al tiempo que cantaban *La Marsellesa* y otras canciones patrióticas, lanzaban «¡vivas!» a Francia y al general Georges Boulanger, mientras se oían «¡muera!» a Alemania y Bismarck<sup>21</sup>. Tras la primera función, Lamoureux se vio obligado a abandonar las actuaciones<sup>22</sup> y la obra quedó prohibida de facto hasta septiembre de 1891. La algarada producida por la decisión del director del teatro de la Ópera, Pierre Gailhard, de poner en escena *Lohengrin*, fue juzgada entonces por los germanófilos como «un insulto inferido a la nación»<sup>23</sup>, tal y como comentaron los periódicos españoles. Los disturbios callejeros fuera del teatro fueron, ahora sí, anulados por una acción gubernamental que en esta ocasión fue contundente y decidida, produciéndose la detención de numerosas personas. Así lo relató la Agencia Fabra:

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 bulevares 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

---

<sup>21</sup>. *LA CORRESPONDENCIA MUSICAL* 1887.

<sup>22</sup>. *EL IMPARCIAL* 1887 y M. 1887.

<sup>23</sup>. *LA ESPAÑA ARTÍSTICA* 1891.

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 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. – 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 lo encuentra un tanto pesado<sup>24</sup>.

En la imagen situada más a la izquierda se ve a un hombre ataviado con un uniforme de las fuerzas de seguridad francesas que, montado en una barquilla grotescamente tirada por una oca, parece estar ‘dando bombo’ — con la enorme maza que sostiene en su mano — a una representación de *Lohengrin* en la que el canciller alemán lleva la batuta, ante la mirada atenta de un público compuesto por un nutrido ejército de soldados alemanes, todos con sus cascos. Aunque no tenemos la absoluta seguridad, es plausible que el personaje que aparece sobre el escenario con gafas impertinentes sea Léon Bourgeois, director del departamento de Asuntos Públicos del Ministerio de Interior cuando se produjo el estreno en el Eden-Théâtre (1887) que, además, fue nombrado comisario jefe de la Policía de París en noviembre de ese mismo año, llegando a ocupar la cartera del Ministerio de Interior algo después (1890)<sup>25</sup>. En la caricatura central

---

<sup>24</sup>. *HERALDO DE MADRID* 1891.

<sup>25</sup>. *BIOGRAFÍAS Y VIDAS* 2020.

se ve a Wagner, Lamoureux (con impertinentes) y a Gailhard bombardeando con enormes tubas bajo a un sitiado París, en cuya silueta se adivina recortada la torre Eiffel. La imagen de la derecha se explica por si sola y no requiere comentario.

1896: ARSENIO MARTÍNEZ CAMPOS

Una crítica similar a la anotada en la tercera ilustración deja traslucir la caricatura publicada en la revista satírica *Gedeón* bajo el título ‘El regreso de *Lohengrin*’ (Il. 5), donde se ve de nuevo al general Arsenio Martínez Campos. En ella se hace una sátira mordaz del regreso, desde Cuba, de Martínez Campos a España y de la actitud trasnochada mostrada por el general en la guerra de independencia cubana.



Il. 5: ‘El regreso de *Lohengrin*’, por *Sileno*. Arsenio Martínez Campos vestido como Lohengrin (SILENO 1896).

Reabierto este conflicto en febrero de 1895, Martínez Campos fracasó en la misión de pacificar la isla, objetivo que persiguió a través de una política de conciliación, aun siendo consciente de que las circunstancias aconsejaban aplicar estrategias de represión, reconcentrando familias y aislando poblados, duras medidas que él se vio incapaz de tomar por humanidad. Por eso, tanto en la península como en el círculo revolucionario cubano de París se le acusó de ser un iluso, de haber pecado de optimismo y de exceso de benevolencia; en una palabra: de haber sido un idealista romántico, una actitud que da sentido al dibujo. De hecho, la ineficacia de su política quedó al descubierto al entrar la caballería mambisa en la provincia de La Habana el 1 de enero de 1896, siendo puesta en estado de alerta la misma capital. A los pocos días se hizo patente la desconfianza hacia el militar español y poco después, el 16 de enero, el gobierno de Cánovas autorizó a Martínez Campos a entregar el mando y a regresar a la península: era la fórmula eufemística usada para encubrir una destitución<sup>26</sup>. Pedro Antonio Villahermosa Boraó, que utilizaba el pseudónimo de *Sileno*, coloca debajo del grabado una etiqueta que, para el lector de entonces, delimita un tanto la situación: «Inauguración del Real... y efectivo problema político». En su primera parte el texto hace referencia a las extraordinarias circunstancias atravesadas por el teatro de ópera madrileño, pues lo normal era que su temporada comenzara en otoño. Sin embargo, su empresario — Luciano Rodrigo — había suspendido pagos por bancarrota, así que el gobierno rescindió su contrato el 1 de enero de 1896. Tras subasta pública, se hizo con el coliseo el editor de música Benito Zozaya, que tardó tan solo cuatro días en declararse insolvente para ponerlo de nuevo en funcionamiento hasta que, finalmente, otro de los solicitantes del concurso, Manuel González Araco, logró reabrirlo el 26 de enero, con la puesta en escena de *Lohengrin*, precisamente<sup>27</sup>. La segunda parte usa el doble sentido para referirse a lo que se acaba de comentar y, también, para plantear algo que se puede formular como pregunta: después del fracaso de Martínez Campos, ¿dónde se puede colocar al militar artífice de la restauración borbónica?, ¿qué se puede hacer con un general de su trayectoria? La respuesta a estas preguntas fue nombrarlo presidente del Consejo Supremo de Guerra y Marina, de ahí una estrofa publicada en la misma página de *Gedeón*, que también menciona a su sucesor en Cuba, el general Valeriano Weyler, que aplicó una política mucho más violenta en la Gran Antilla:

---

<sup>26</sup>. NAVARRO GARCÍA 2001.

<sup>27</sup>. TURINA GÓMEZ 1997, pp. 181-184 y 417.

Le gusta a D. Arsenio  
contemplar la función desde el proscenio;  
pero a Weyler parécele mejor  
ser el primer actor.  
¿Son estos dos procedimientos buenos?  
Veremos lo que opinan los morenos<sup>28</sup>.

1897: FÉLIX FAURE, PRESIDENTE DE FRANCIA

‘El nuevo Lohengrin’, sacado en *Barcelona Cómica* (IL. 6), responde a las tensas relaciones mantenidas por Francia y Alemania tras la guerra franco-prusiana (1871), en la cual el país gallo había perdido la región de Alsacia, Elsaß, en alemán.

### El nuevo Lohengrin



MIGUEL (soldado alemán), gritando desde la orilla.—  
¿A dónde vas así?  
PRESIDENTE FAURE.—Me voy á Rusia.  
MIGUEL.—¿A qué?  
PRESIDENTE FAURE.—En busca de Elsa.  
MIGUEL.—De Elsatz? (Juego de palabras sobre Alsacia y Lorena). Está bien; pero no es ese tu camino.

IL. 6: Félix Faure. presidente de Francia, caracterizado como Lohengrin (*BARCELONA CÓMICA* 1897).

<sup>28</sup>. GEDEÓN 1896.

Más concretamente se alude al acercamiento diplomático entre Francia y Rusia para intentar contrarrestar el peso germano en el continente y a la visita hecha por el presidente Félix Faure a San Petersburgo en agosto de 1897, que significó la confirmación oficial de la alianza franco-rusa ante las cancillerías extranjeras, hecha por boca del mismo presidente galo. La caricatura, había sido tomada por *Barcelona Cómica* del semanario satírico berlinés *Lustige Blätter*, que parecía no tomarse muy en serio las aspiraciones francesas por recuperar la hoy región francesa. El dibujo viene acompañado por el siguiente texto:

MIGUEL (*soldado alemán*), gritando desde la orilla. – ¿A dónde vas así?

PRESIDENTE FAURE. – Me voy a Rusia.

MIGUEL. – ¿A qué?

PRESIDENTE FAURE. – En busca de Elsa.

MIGUEL. – ¿De Elstasz? (*Juego de palabras sobre Alsacia y Lorena*).

Está bien: pero no es ese tu camino.

#### 1900: FLORENCIO CONSTANTINO, TENORES Y DIVISMO

Hacia 1900 empezaron a aparecer en España caricaturas que establecían una relación de identidad entre el músico y el personaje wagneriano al que da vida el cantante, algo que no había sucedido anteriormente. En esta línea está una imagen de Florencio Constantino como Lohengrin, papel exitosamente desempeñado por él en el Teatro Real en 1900. Los orígenes vascos del tenor se revelan claramente con la referencia al río Nervión, donde el cantante navega en un pequeño barco alquilado tirado por un cisne (IL. 7).

La imagen recuerda inevitablemente a la caricatura titulada «El rey Lohengrin», un retrato de Luis II publicado en un periódico vienés, en el que se ve al excéntrico monarca de Baviera montado en un cisne<sup>29</sup>. El texto de Luis Gabaldón que acompaña al grabado sobre el tenor vasco denota que el fenómeno del divismo se mantenía vigente y que, en cierto sentido, tenores como Constantino y, aun mucho más Francesc Viñas en 1901, contribuyeron paradójicamente de manera decisiva a estimular la afición wagneriana de muchos madrileños<sup>30</sup>. Y decimos paradójicamente porque una de las batallas del wagnerismo fue su lucha contra el divo tradicional, en la pretensión de hacer un

---

<sup>29</sup>. JULLIEN 1886, p. 168. Jullien tomó la caricatura del periódico vienés *Der Flob* (30 agosto 1885).

<sup>30</sup>. ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO 2003, p. 93.



Il. 7: Joaquín Xaudaró, *Un Lohengrin del Nervión*, 1900. Museo ABC de Dibujo e Ilustración, Madrid. Caricatura publicada junto con un texto de Luis Gabaldón en *Blanco y Negro* (GABALDÓN – XAUDARÓ 1900).

cambio encaminado a comprender el espectáculo operístico como algo global, no sólo enfocado a la demostración de un vacuo virtuosismo vocal.

#### 1908: ANTONIO MAURA, PRESIDENTE DE GOBIERNO

El asunto que motivó el ‘*El Racconto de Lohengrin*’ (Il. 8) publicado en *Gedeón* (1908), fue la visita a Barcelona del presidente del Consejo de ministros, Antonio Maura, acompañando al jefe del estado, el rey Alfonso XIII.





**EL «RACCONTO» DE «LOHENGRIN»**

EI RESTA VINCITOR  
IN OGNI GUERRA,

POI CHE LE SCORTA  
UN MAGICO POTER...

Il. 8: 'El Racconto de Lohengrin', por Sileno. Antonio Maura, presidente de España, disfrazado de Lohengrin (SILENO 1908).

La presencia masiva de fuerzas de seguridad respondía al intento de las autoridades de evitar un nuevo atentado en la ciudad, especialmente castigada con la actividad anarquista desde 1878. Las fuerzas movilizadas incluían: guardia civil, guardia de orden público, guardia urbana, *mossos d'esquadra*, policía secreta y los agentes de la Oficina de Investigación Criminal (OIC), creada exprofeso para

luchar contra el terrorismo anarquista<sup>31</sup>. El propio Maura había sido víctima de un atentado, perpetrado por el anarquista Joaquín Miguel Artal el 12 de abril de 1904, aunque sin graves consecuencias, gracias a que llevaba un chaleco que se guardaría posteriormente como exvoto en la Iglesia de la Merced de la capital catalana<sup>32</sup>. El texto que acompaña al dibujo de *Sileno* es una cita literal del libreto en italiano, lengua en que se cantaba en el Teatro Real la obra de Wagner, extraída del relato en que, al final de la ópera, Lohengrin desvela el secreto respecto a su nombre y origen, conocido como *Racconto*: «ei resta vincitor in ogni guerra poiché lo scorta un magico poter»<sup>33</sup>.

## CONCLUSIONES

*Lohengrin* fue uno de los temas de Wagner más conocidos desde que se iniciara la recepción de la obra del compositor alemán en España a mediados del siglo XIX. Su gran popularidad, en el cambio del siglo XIX al XX, propició que los periódicos españoles publicaran imágenes sobre el «caballero del cisne» que aportan una importante información para comprender el verdadero alcance sociológico del fenómeno wagneriano. En este sentido, nos encontramos en las revistas españolas fotografías y grabados que recogen reproducciones de objetos artísticos, así como otras manifestaciones que están relacionadas con la crítica musical, el carnaval y la sátira política (realizada a través del humor gráfico), expresiones todas ellas que contribuyen a un mejor conocimiento de la sociedad española en sus aspectos musical, lúdico, político y cultural. Asimismo, en nuestro estudio hemos pretendido poner al descubierto el abigarrado espesor topológico e intertextual de las caricaturas, con el propósito de poner de relieve cómo éstas son fuente inagotable para la reconstrucción de la opinión pública, las mentalidades y los comportamientos. De los temas localizados y expuestos se concluye que los principales tópicos son tres: del *Lohengrin* entendido como emblema de la obra wagneriana en su conjunto derivan dos visiones, que son Wagner como precursor del Simbolismo en el arte y, también, Wagner como personificación misma de la nación alemana, galófoba y enemiga de Francia; por último, en tanto que alegoría de la cortés gentileza, la figura de *Lohengrin* es sinónima de una perspectiva candorosa, ingenua, trasnochada, caballeresca, romántica e idealizada de la realidad.

---

<sup>31</sup>. ROMERO MAURA 2000, pp. 52-79.

<sup>32</sup>. *LA CORRESPONDENCIA MILITAR* 1908.

<sup>33</sup>. MARCHESI 1982, p. 59.

## Imagen gráfica y musicología

### BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ JUNCO 2009

ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*, Buenos Aires, La Crujía, 2009.

BARCELONA CÓMICA 1897

‘La caricatura en el extranjero. El nuevo *Lohengrin*’, en: *Barcelona Cómica*, x/37 (11 septiembre 1897), p. 21.

BAUER 1988

BAUER, Hans Joachim. *Richard Wagner-Lexikon*, Köln, Gustav Lübbe Verlag, 1988; versión española de Belén Bas Álvarez, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1996 (Libro de bolsillo. Sección Arte, 1807-1808).

BIOGRAFÍAS Y VIDAS 2020

‘Léon Bourgeois’, en: *Biografías y Vidas: la enciclopedia biográfica en línea*, disponible online en <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bourgeois.htm>>, consultado el 29 de febrero de 2020.

BLANCO Y NEGRO 1895

‘Celebridades europeas: Ricardo Wagner y sus caricaturas’, en: *Blanco y Negro*, v/205 (6 abril 1895), p. 8.

BLANCO Y NEGRO 1900

‘El Festival del Retiro’, en: *Blanco y Negro*, x/461 (3 marzo 1900), p. 11.

BRETÓN 1994

BRETÓN, Tomás. *Diario 1881-1888*, editado por Jacinto Torres Mulas, 2 vols., Madrid, Fundación Caja de Madrid-Acento Editorial, 1994.

CILLA 1894

CILLA, Ramón. ‘A ocho días vista III’, en: *Blanco y Negro*, iv/143 (27 enero 1894), p. 6 [?].

D. C. S. 1894

D. C. S. ‘Crónica quincenal. Interior’, en: *Revista Contemporánea*, xx/93 (enero-febrero-marzo 1894), pp. 322-327.

EL IMPARCIAL 1887

‘Miscelánea política’, en: *El Imparcial*, 5 mayo 1887, p. 1.

EL LIBERAL 1911

‘El Carnaval’, en: *El Liberal*, 27 febrero 1911, p. 2.

ELLIS 2013

ELLIS, Katharine. 'How to Make Wagner Normal: *Lobengrin*'s "tour de France" of 1891-92', en: *Cambridge Opera Journal*, xxv/2 (July 2013), pp. 121-137.

GABALDÓN – XAUDARÓ 1900

GABALDÓN, Luis – XAUDARÓ, Joaquín. 'Un *Lobengrin* del Nervión', en: *Blanco y Negro*, x/457 (3 febrero 1900), p. 17.

GEDEÓN 1896

'Moralejas de Gedeón', en: *Gedeón*, II/12 (30 enero 1896), p. 4.

GEDEÓN 1897

[Portada de *Gedeón*], en: *Gedeón*, III/106 (18 noviembre 1897), p. 1 [portada].

HERALDO DE MADRID 1891

'El *Lobengrin* en París', en: *Heraldo de Madrid*, 17 septiembre 1891, p. 2.

JULLIEN 1886

JULLIEN, Adolphe. *Richard Wagner sa vie et ses œuvres*, Paris, Jules Rouam éditeur, 1886.

LA CORRESPONDENCIA MILITAR 1908

'El Rey en Barcelona', en: *La Correspondencia Militar*, 10 marzo 1908, pp. 2-3.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL 1887

'El *Lobengrin* en París', en: *La Correspondencia Musical*, VII/322 (5 mayo 1887), pp. 4-5.

LA ÉPOCA 1894

'Consejo de ministros. La Embajada extraordinaria', en: *La Época*, 23 enero 1894, p. 1.

LA ÉPOCA 1905

'El Carnaval en Madrid', en: *La Época*, 6 marzo 1905, p. 2.

LA ESPAÑA ARTÍSTICA 1891

'Teatros de extranjero. París', en: *La España Artística*, IV/159 (23 septiembre 1891), p. 3.

LA PANDERETA 1892

*La Pandereta: Carnaval 1892*, [Madrid], Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, [1892].

M. 1887

M. 'Servicio telegráfico de *El Imparcial*. *Lobengrin*. Manifestaciones en París', en: *El Imparcial*, 6 mayo 1887, p. 2.

MARCHESI 1982

MARCHESI, Salvatore de Castrone. *Lobengrin. Opera romántica in tre atti. Libretto e musica de*

*Richard Wagner (1813-1883). Versiones ritmica italiana di Salvatore De C. Marchesi*, Milán, Ricordi, [¿1878?], ristampa 1982.

MOROTE 1896

MOROTE [Y GREUS, Luis]. 'La Feria de Valencia', en: *El Liberal*, 1 agosto 1896, p. 3.

NAVARRO GARCÍA 2001

NAVARRO GARCÍA, Luis. 'La última campaña del general Martínez Campos: Cuba, 1895', en: *Anuario de estudios americanos*, LVIII/1 (2001), pp. 185-208.

ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO 2003

ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, disponible online en <<https://eprints.ucm.es/5233/1/T26883.pdf>>, consultado el 29 de febrero de 2020.

REPARAZ 1895

REPARAZ [RODRÍGUEZ], Gonzalo de. 'España en África en 1894', en: *Actualidades: revista ilustrada del año 1894*, Madrid, imprenta de la Revista de Navegación y Comercio, 1895, pp. 344-347.

ROCHA 2010

ROCHA, Luzia. Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, 2 vols., Lisboa, Edições Colibri-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010.

ROMERO MAURA 2000

ROMERO MAURA, Joaquín. *La Romana del Diablo. Ensayos sobre la violencia política en España (1900-1950)*, Madrid, Marcial Pons ediciones, 2000.

SILENO 1896

SILENO [pseudónimo de VILLAHERMOSA BORAIO, Pedro Antonio]. 'El regreso de *Lobengrin*', en: *Gedeón*, II/12 (30 enero 1896), p. 4.

SILENO 1908

ID. 'El *Racconto* de *Lobengrin*', en: *Gedeón*, XIII/642 (15 marzo 1908), p. 1.

SUÁREZ 2007

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

SUÁREZ GARCÍA 2017

ID. 'Parodias españolas sobre *Lobengrin*', en: *Musical Theatre in Europe 1830-1945*, editado por Michela Niccolai y Clair Rowden, Turnhout, Brepols, 2017 (*Speculum Musicae*, 30), pp. 139-176.

SUÁREZ GARCÍA 2018a

ID. 'Temas wagnerianos usados por el humor gráfico para la sátira política en torno al Desastre del 98', en: *Revista de Musicología*, xli/1 (2018), pp. 167-198.

SUÁREZ GARCÍA 2018b

ID. 'La «música del porvenir» en clave de humor: chiste, parodia, sátira y caricatura en español entre 1861 y 1876', en: *Música y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, editado por José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 185-211.

TURINA GÓMEZ 1997

TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997.

VIDA MARÍTIMA 1904

'Regatas y fiestas marítimas', en: *Vida Marítima*, III/95 (20 agosto 1904), pp. 452-455.