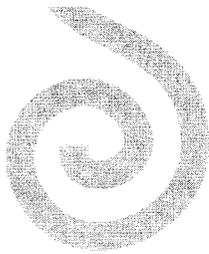




S U M A R I O

Cuadernos de Música Iberoamericana, VOLUMEN 10, 2005

Eduardo Bautista. <i>Prólogo</i>	5
Alejandro Vera. <i>A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial</i>	7
Emilio Casares. <i>Rossini: la recepción de su obra en España</i>	35
José Ignacio Suárez. <i>La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876</i>	71
Leticia Sánchez de Andrés. <i>Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano</i>	97
Bernardo Illari. <i>Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola</i>	137
Celsa Alonso. <i>El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión</i>	225
Leonardo Waisman. <i>Música antigua y autenticidad: ideología y práctica</i>	255
Catálogo de Publicaciones del ICCMU	269



JOSÉ IGNACIO SUÁREZ

La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876¹

El presente artículo estudia la recepción de la obra de Richard Wagner (1813-1883) en Madrid desde 1861 hasta 1876, periodo que coincide con los orígenes y la etapa de formación del wagnerismo en la ciudad. La recepción de la obra de Richard Wagner en este periodo es historia dual que se articula en torno a dos debates. El primero, estético, centrado en la oposición de escuelas compositivas (belcantismo *versus* wagnerismo); el segundo, ideológico, articulado en la antítesis ortodoxia-heterodoxia. El cambio de actitud experimentado en la sociedad madrileña hacia la cultura alemana en la etapa del Sexenio Liberal, incentivado por el krausismo, permite la creación de un wagnerismo madrileño. La historiografía ha prestado escasa atención a la recepción de la obra de Wagner en Madrid en sus inicios.

This article examines the reception of Richard Wagner's output in Madrid from 1861 to 1876, a period coinciding with the origins and initial stages of Wagnerism in the city. The reception of Richard Wagner's output during this period is a dual history consisting of two debates. The first, aesthetic, is centred on the opposition of compositional schools (Bel canto versus Wagnerism); the second, ideological, formed by the orthodoxy-heterodoxy antithesis. The change of attitude Madrilenian society underwent in regard to German culture during the Six-Year Revolution (1868-1874), stimulated by Krausism, led to the creation of a Madrilenian Wagnerism. Historiography has paid little attention to the reception of Wagner's output in Madrid in its early stages.

La recepción de la obra wagneriana en Madrid entre 1861-76, representa un hecho esencial para comprender nuestra historia musical en el último tercio del siglo XIX y dos primeras décadas del siglo XX. Esta recepción coincide con la formación del wagnerismo en la ciudad, un fenómeno que, como en París, surge como reacción a la hostilidad hacia Wagner, oposición iniciada en Madrid a principios de la década de 1860. La historiografía ha prestado especial atención al wagnerismo en los países centroeuropeos² y en Cataluña³, pero la documentación demuestra que el

¹ El presente artículo está basado en las dos primeras partes de nuestra tesis doctoral, en la que se establecen cuatro etapas del proceso: 1861-1868; 1869-76; 1877-85 y 1886-93. José Ignacio Suárez García: "La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico", tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002.

² Hans-Joachim Bauer (B. Bas Álvarez, trad.): *Guía de Richard Wagner*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, vol. II, p. 780.

³ Alfonsina Janés i Nadal: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau editor, 1983.

wagnerismo es una corriente desarrollada en el ámbito madrileño desde, al menos, 1871. La enorme controversia suscitada por Richard Wagner en Madrid, surgida a raíz del estreno parisino de *Tannhäuser*, se mantiene hasta su muerte en 1883, ya que después de esta fecha, el compositor alemán es aceptado como genio de la música y sus técnicas de orquestación y armonización son estudiadas y asimiladas, en mayor o menor medida, por los músicos españoles de la generación de la Restauración (Chapí, Bretón, Nicolau, Albéniz). Sin embargo, desde el punto de vista formal, la mayoría de nuestros compositores no adoptan el modelo del drama wagneriano.

Los factores o elementos de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid estudiados en el presente artículos son tres:

1. Los conciertos, donde se escuchan las primeras partituras wagnerianas a través de dos tipos de audiciones: fragmentos sinfónicos y, en menor medida, arreglos para conjuntos de cámara.

2. Los escritos, de diversa índole, que reflejan el ambiente cultural en el que penetra el wagnerismo en Madrid. Son textos de estética y de crítica musical, pero también textos que relacionan al wagnerismo con ideologías y formas de pensamiento coetáneas, como el krausismo. También son numerosos los escritos sobre la teoría del arte wagneriano. La teoría sobre el drama musical, expuesta por Wagner incluso antes de su puesta en práctica, es comentada por la crítica musical, cuyos representantes wagnerianos demandan la representación de la obra dramática de Wagner en Madrid al iniciarse la década de 1870. En la crítica musical de la etapa prerrevolucionaria y el Sexenio Liberal, constatamos la presencia de *tópoi* recogidos por la historiografía posterior, que en este periodo se centran en dos aspectos: Wagner como demolidor del concepto de ópera tradicional (*belcantismo versus wagnerismo*) y Wagner como revolucionario (*ortodoxia versus heterodoxia*).

3. Las representaciones dramáticas, que llegan al Teatro Real precedidas varios años por las demandas de la prensa musical. La crisis económica, imposibilitó el estreno de un título wagneriano en el Sexenio Liberal.

El único escrito específico sobre la recepción de la obra de Richard Wagner en la ciudad entre 1861 y 1876 es *El Wagnerismo en Madrid*⁴, conferencia leída por Félix Borrell en el Teatro de la Princesa el 4 de mayo de 1911. Encargo de la Asociación Wagneriana de Madrid, es publicada conjuntamente con una *Biografía de Ricardo Wagner*⁵ de Valentín Arín, pro-

⁴ Félix Borrell: "El Wagnerismo en Madrid", *El Wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín de Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911*, Asociación Wagneriana de Madrid, Madrid, Imprenta Ducázcal, 1912, pp. 6-40.

⁵ Valentín Arín: "Ricardo Wagner", *El Wagnerismo en Madrid...*, pp. 41-62.

fesor del Conservatorio que en 1889 impone el método Durand, retirando de sus clases el método de composición de Eslava⁶. El folleto de Borrell consiste solamente en una serie de recuerdos personales ordenados cronológicamente que no están apoyados por un aparato crítico. Esta es la razón por la que Borrell (1858-1926) apenas presta atención a la etapa 1861-76, enfatizando, por el contrario, la importancia del movimiento wagneriano a partir de la llegada a Madrid de Luigi Mancinelli. En nuestra opinión, ésta es una de las razones por las que la historiografía ha prestado escasa atención a la recepción de la obra de Wagner antes de la llegada del director italiano. En este sentido, entendemos que se ha destacado su labor acertadamente, pero también se ha prestado escasa atención al contexto cultural e ideológico en el que nace el wagnerismo. Tendencia similar sigue José Borrell en *Setenta años de música*⁷ que no comenta nada de la situación anterior al estreno de *Rienzi* en 1876.

Orígenes del wagnerismo: 1861-1868

Las primeras partituras de Wagner escuchadas en Madrid son fragmentos de sus óperas, obras interpretadas en concierto y que en esta etapa se reducen a dos: la "Marcha" (Barbieri, 1864⁸) y la "Obertura" (Gaztambide, 1868) de *Tannhäuser*. Es una etapa de escaso conocimiento de la música de Wagner, tanto por parte del público como por parte de nuestros músicos (intérpretes, compositores y críticos). A pesar de la desfavorable acogida de la "Marcha" de *Tannhäuser* en su estreno por parte de algunos críticos musicales como Vicente Cuenca⁹, Barbieri dirige nuevamente esta partitura en dos ocasiones en la primavera de 1867 (domingos 22 y 28 de abril). Destacamos estos hechos porque, aunque Barbieri es contrario a la reforma wagneriana del drama musical y considera al compositor alemán como un autor que desvía la música de sus cauces naturales, viendo con preocupación la proliferación del wagnerismo en

⁶ Refiriéndose en clave de humor al antiwagnerismo de Hilarión Eslava, Peña y Goñi indica que éste "no puede ver ni pintado" a Richard Wagner. Antonio Peña y Goñi: "Bocetos Musicales II. Don Hilarión", *El Imparcial*, 5-V-1874.

⁷ José Borrell Vidal: *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.

⁸ El estreno de la "Marcha" de *Tannhäuser* estaba proyectado para el 20 de febrero de 1863, en el concierto homenaje a Verdi organizado por la *Sociedad Española de Conciertos* un día antes del estreno de *La fuerza del destino* en el Teatro Real. Según la prensa, la suspensión del concierto se debe a una ligera indisposición de Gaztambide. *La Correspondencia de España*, 22-II-1863; también en *El Metrópolo*, I, 8, 1-III-1863, p. 8.

⁹ Vicente Cuenca Lucherini: "Crónica de Madrid", *El Orfeón Español*, II, 29, 10-IV-1864, p. 4.

toda Europa¹⁰, lo cierto es que reconoce el mérito de algunas partituras de las óperas románticas 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 y privadamente, el mérito de ser el introductor de la obra de Wagner en España¹¹, olvidando o desconociendo las interpretaciones realizadas anteriormente por Clavé en Barcelona (1862). En este sentido, el hecho de que Barbieri traiga la partitura desde Alemania denota que, a pesar de su antiwagnerismo¹², 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, ya que 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 también, en los “Grandes Conciertos Clásicos” organizados por la Asociación musical “24 de Junio”¹³ en la primavera de 1879 en el Salón de la Trinidad de Lisboa¹⁴.

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 se interpreta en el teatro Rossini de los Campos Elíseos en seis ocasiones durante el verano, concretamente los días 11, 12, 16, 18, 19 de julio y 6 de agosto. Al día siguiente del estreno, la prensa periódica destaca el enorme éxito que obtiene la composición desde su primera interpretación¹⁵ 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

¹⁰ Francisco Asenjo Barbieri: “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. Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 110, 15-VIII-1892, p. 114.

¹¹ “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”. Francisco Asenjo Barbieri: “Cartas Musicales. Primera sobre la música de Wagner”, *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

¹² Es conocido el antiwagnerismo de Barbieri, quien parodia la *música del porvenir* en “Concierto del porvenir”, de su zarzuela *Sueños de Oro* (1872).

¹³ 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.

¹⁴ Véase Emilio Casares Rodicio: “El último período creativo. La crisis y la confirmación del musicólogo”. *Francisco Asenjo Barbieri 1. El Hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 364.

¹⁵ “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 12-VII-1868.

público de Madrid se familiariza con los temas de *Tannhäuser* veintidós años antes del estreno de la ópera en el Teatro Real, aunque paradójicamente los músicos de la Sociedad de Conciertos no la comprendan: la “Obertura” de *Tannhäuser* “era un disparate ante la ciencia, ante la práctica y el buen gusto”¹⁶. Si bien Wagner es considerado como un revolucionario desde su participación en el levantamiento de Dresde en 1849, es sobre todo a partir de la Gloriosa cuando se acusa en España la vinculación entre la música de Wagner –como paradigma de la revolución musical– y la revolución política. Un suelto de Isidoro Fernández Flórez escrito con motivo de las interpretaciones de la “Obertura” de *Tannhäuser* en el verano de 1868 es explícito en este sentido: “–¿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”¹⁷.

En la etapa 1861–1868 se inicia el debate belcantismo *versus* wagnerismo, planteado en torno a dos cuestiones: ¿cuál es la relación entre música y texto? y ¿qué forma debe tener el drama lírico?, es decir, ¿verso o prosa? La polémica es la cruz o la cara de la oposición establecida en la música instrumental entre música pura y música programática, que en el fondo es una polémica sobre la primacía de dos artes: música y literatura. Si E.T.A Hoffmann plantea la supremacía de la música sobre las demás artes y Schopenhauer considera que la música no debe plegarse al significado de las palabras (música descriptiva), Hegel y Wagner colocan a la literatura como la primera y más alta de las artes románticas y propugnan la unión de ambas. Para Vicente Cuenca Lucherini¹⁸, crítico antiwagneriano que escribe sobre Wagner desde principios de la década de 1860¹⁹,

¹⁶ *Un Caballero Español* [José de Castro y Serrano]: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena XIII. Wagner”, *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 742.

¹⁷ *El Imparcial*, 18-VII-1868.

¹⁸ “Ignoramos si porque en nuestras venas al par de la española, sentimos correr la sangre italiana, nos ciega la pasión, siempre mala consejera, pero creemos que si de alguna parte se ha de inclinar la balanza en esta lucha, entre la melodía y la armonía, ha de ser del lado allá de los Alpes. ¿Cómo vencer pudiera nunca la lógica inflexible que ha presidido a la composición de las obras el *Tannhäuser*, *Tristan*, *Rhingold* y la *Valkirie* del soñador Wagner, en las que todo se sacrifica implacablemente a la unidad inmutable de un pensamiento, que violenta una de las leyes fundamentales sobre la que reposa toda creación humana?”. Vicente Cuenca Lucherini: “Teatro Nacional de la Ópera. *LAfricana*”, *El Artista*, III, 20, 30-X-1868, p. 156.

¹⁹ En otoño de 1863 Vicente Cuenca publica en *El Orfeón español* un amplio resumen argumental de *El Anillo de los Nibelungos* plagado de comentarios antiwagnerianos. La obra –dice– “concluye con una aurora boreal; de seguro esto es lo que se encuentra más claro en el inmenso logogrifo que Ricardo Wagner llama una tetralogía. Sólo una cosa pedimos ardientemente al Señor, que cuando esta se ponga en España, nos coja confesados”. Vicente Cuenca Lucherini: “Crónica de Madrid”, *El Orfeón Español*, II, 4, 18-X-1863, p. 4.

el valor de una obra musical depende de su forma, y ésta se articula en números independientes. Cuenca entiende que la causa formal²⁰ de la música, su esencia inmutable, es la melodía²¹, y, siguiendo a Marco Scudo y François y Edouard Fétis, opina que la expresión de los sentimientos son patrimonio exclusivo de la melodía y el canto. La belleza de una obra musical reside, por tanto, en su belleza formal y en su belleza melódica; sus características: simplicidad y conformidad con la naturaleza, es decir, con el principio físico armónico. Para 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 fotográfica²²), en el sentido de aprehender objetos materiales (el anillo, la espada –Notung–, el Grial) y naturales (el murmullo del bosque) con la técnica del *leitmotiv*, pero, sobre todo, es realista porque la sujeción de la música al poema propugnada en la teoría wagneriana, es considerada como imitación objetiva. Óscar Camps y Soler define por oposición de contrarios las características de la escuela italiana (Rossini) y la escuela moderna reformista (Wagner), escuelas consideradas como antítesis perfecta una de otra. El pensamiento de Camps y Soler resume los dos planteamientos estéticos desarrollados en las polémicas wagnerianas del siglo XIX:

ESCUELA ITALIANA	ESCUELA GALO-GERMÁNICA
Inspiración	Cálculo
Genio	Ingenio
Melodía	Armonía
Idealismo	Realismo
Espontaneidad [e] Improvisación	Estudio

²⁰ “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.

²¹ Sin la melodía, dice Cuenca, “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”. V. Cuenca: “Teatro Real. *Il Barbiere di Siviglia*”, *El Artista*, 1, 26, 15-XII-1866, p. 2.

²² El término destaca la influencia de este nuevo arte en la pintura (realismo social) y literatura (naturalismo).

Expresión	Efectos
Tradición	Innovación
Sencillez	Aglomeramiento
Claridad y redondez de formas	Abstrusión
Precisión de ritmo	Ritmo inseguro, vacilante, controvertido, alterado
Modulación natural y correcta de la tonalidad y la modulación.	Desnaturalización de las leyes naturales
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, aun 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.
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 ²³ .

Formación del wagnerismo: 1869-76

La etapa 1869-76 coincide con el periodo de Jesús de Monasterio como director de la Sociedad de Conciertos, la institución más importante en la difusión de la música de Wagner en Madrid en el siglo XIX.

El repertorio wagneriano interpretado en esta etapa se amplía y, además de las ya conocidas Marcha y "Obertura" del *Tannhäuser*, Monasterio

²³ Oscar Camps y Soler: "Carta trascendental sobre la *Misa Solemne* de Rossini", *La España Musical*, IV, 191, 14-X-1869, p. 1.

estrena en las series de primavera el preludio de *Lohengrin* (16-V-1869), la “Obertura” de *Rienzi* (19-III-1871) y “Marcha de las bodas”²⁴ de *Lohengrin* (23-IV-1876), aunque este último no es el estreno absoluto en Madrid²⁵. 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”²⁶. En este sentido, aclaramos que el wagnerismo para la tercera generación romántica de músicos españoles, influida por el magisterio krausista de Francisco Giner de los Ríos (1839)²⁷, se acerca al wagnerismo desde una postura ecléctica y universalista, no exclusivista. Entre 1869 y 1876, ninguno de los directores invitados²⁸ por la Sociedad de Conciertos para las temporadas de verano, celebradas en el Jardín del Buen Retiro, estrenan partituras wagnerianas, dirigiendo únicamente obras de repertorio. Tres son las piezas se repiten habitualmente: la “Obertura” de *Rienzi* y la “Marcha” y “Obertura” de *Tannhäuser*. La audición de estas tres partituras sirve para educar al público en el primer estilo de Wagner, preparando futuras representaciones dramáticas. Asimismo, la importancia de las sesiones en el Príncipe Alfonso radica en que en los conciertos se forma el núcleo wagneriano madrileño; en palabras de Félix Borrell “detrás de la “Obertura” y de la “Marcha” del [sic] *Tannhäuser*, se 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 quién es”²⁹.

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 la petición posterior de varios abonados, en el sentido de que vuelva a interpretar la partitura³⁰, el director no la incluye nunca más en los programas de la Sociedad de Conciertos.

²⁴ *Lohengrin*. Acto III, escena 1: *Treulich geführt ziehet dahin*.

²⁵ La “Marcha de las Bodas” de *Lohengrin* se estrena en Madrid en el quinto concierto vocal-instrumental de la serie de verano del Jardín del Buen Retiro (15-VII-1875), interpretada por una orquesta contratada ad hoc y dirigida por Rafael Aceves.

²⁶ Antonio Peña y Goñi: “Bocetos musicales”, *Los Lunes de El Imparcial*, 25-V-1874.

²⁷ Tercera generación romántica, formada, entre otros, por Jesús de Monasterio (1836), Guillermo de Morphy (1836), Rafael Aceves (1837), Felipe Pedrell (1841), Juan Goula (1843), Eduardo López Juarraz (1844), Claudio Martínez Imbert (1845), Casimiro Espino (1845), Antonio Peña y Goñi (1846) y Teowaldo Power (1848). Coincide con la generación de Francisco Giner de los Ríos (1839), Benito Pérez Galdós (1843) y Joaquín Costa (1846), entre otros.

²⁸ Skoczupole, Arbán, Bottessini, Dalmau y Oudrid.

²⁹ F. Borrell: “El wagnerismo en Madrid...”, p. 11.

³⁰ El 2 de febrero de 1871 varios abonados a los conciertos dirigen una petición a Monasterio para que vuelva a programar la que entienden como obra maestra de Wagner. [Antonio Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 27-II-1871.

Siguiendo el ejemplo de Gaztambide, Skoczdo pole dirige en tres ocasiones la "Obertura" de *Tannhäuser* en los conciertos celebrados en el verano de 1869 en el Jardín del Buen Retiro, interpretaciones que se convierten en costumbre en Madrid y que prueban la popularidad de la partitura. En la primavera de 1870 Monasterio no dirige ninguna partitura de Wagner; Arbán, director invitado para la serie de verano, dirige nuevamente la "Obertura" y "Marcha"³¹ 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* con escaso éxito, debido en gran parte a la deficiente ejecución del viento metal³². No obstante, la partitura obtiene mejor acogida en la interpretación realizada el 12 de agosto, esta vez bajo la dirección de Bottessini³³. 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 aplaudida³⁴, su audición da lugar a un incidente: un individuo comienza a silbar pero el público responde gritando: "¡fuera, fuera!"³⁵. Destacamos estos hechos porque en las sesiones organizadas por la Sociedad de Conciertos en el Sexenio Liberal y los primeros años de la Restauración, son frecuentes las controversias sobre la música de Wagner, polémicas que reflejan el intenso debate entre ortodoxia y heterodoxia³⁶. En la temporada de verano, Eusebio Dalmau³⁷ dirige nuevamente la "Obertura" de *Rienzi* en dos ocasiones (6 y 17 de julio de 1872), en sendos conciertos monográficos de música alemana, el último de ellos a petición. En la primavera de 1873 Monasterio dirige la "Obertura" de *Tannhäuser* y, en verano, Daniel Skoczdo pole³⁸ dirige tres de las partituras más populares en

³¹ La "Marcha" del *Tannhäuser* es muy aplaudida en el concierto celebrado el 18 de octubre de 1870 en el salón de la Escuela Nacional de Música, en una interpretación realizada por la Sociedad de Conciertos Kursaal de San Sebastián, compuesta por Beck, Mirecki, Dupuis y Creké. "Sección de Espectáculos", *El Imparcial*, 19-X-1870. La Sociedad interpreta nuevamente la partitura en el concierto que da en el Teatro Circo el 23 de octubre de 1870.

³² "Sección de Espectáculos", *El Imparcial*, 20-III-1871.

³³ "Sección de Espectáculos", *El Imparcial*, 13-VIII-1871.

³⁴ *El Imparcial*, 4-III-1872.

³⁵ [Antonio Peña y Goñi]: "Sección de Espectáculos", *El Imparcial*, 4-III-1872.

³⁶ La división de opiniones en torno a la música de Wagner en las sesiones de la Sociedad de Conciertos continúan en los primeros años de la Restauración, cuando Mariano Vázquez, uno de los principales mentores del krausismo en música, estrena la "Marcha fúnebre" de *Gotterdammerung* (1877) y la "Obertura" de *El holandés errante* (1879).

³⁷ Eusebio Dalmau dirige la obertura de *Rienzi* en el Liceu el 6 de febrero de 1874, en un concierto en que la obertura se repite a instancias del público.

³⁸ Skoczdo pole estrena *Rienzi* en Madrid en 1876.

Madrid: las “Oberturas” de *Rienzi* y *Tannhäuser*³⁹ y la “Marcha”⁴⁰ de esta última ópera (es la primera vez que se interpretan tres partituras de Wagner en una temporada de conciertos). 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, 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* de Wolfram en *Tannhäuser*, *O Douce étoile*⁴¹.

Si en la etapa prerrevolucionaria hay un clima general de marcada oposición a Wagner, la polarización de opiniones se acusa en la crítica musical madrileña tras la Revolución septembrista de 1868. Así, entre 1869 y 1876 Antonio Peña y Goñi y José de Castro y Serrano⁴² dan a conocer la obra de Wagner desde una posición favorable al compositor, en una actitud similar a la mantenida en Barcelona por *La España Musical*⁴³, revista que en 1871 realiza una declaración de intenciones wagneriana⁴⁴. Pedrell reclama para él mismo, Opisso y Andrés Vidal el mérito de ser considerados los primeros wagnerianos españoles: “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* y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar”⁴⁵.

³⁹ Se interpreta en el décimo octavo concierto de la serie, especial de música alemana, celebrado el 13 de agosto en el Buen Retiro.

⁴⁰ La “Marcha” de *Tannhäuser* obtiene la repetición en el concierto celebrado el 19 de julio de 1873. “Sección Espectáculos”, *El Imparcial*, 20-VII-1873.

⁴¹ Estreno en Madrid. *Tannhäuser*. Acto 3º, escena II. *O du, mein holder Abendstern*. Paráfrasis para violín (Sr. Amato) y piano (T. Power).

⁴² Recordamos, el mentor de Felipe Pedrell en Madrid, cuando éste trata de estrenar su trilogía *Los Pirineus* a principios de la década de 1890 en el Teatro Real, sin éxito.

⁴³ El wagnerismo madrileño se relaciona con el de Barcelona desde sus orígenes. Un impulso en estas relaciones se da a través del editor Andrés Vidal y Llimona, que, establecido en Madrid, entabla amistad con Antonio Peña y Goñi, colaborador de *La España Musical*.

⁴⁴ En Barcelona la labor de difusión realizada por *La España Musical* se inicia desde su creación en 1866, pero es en 1871 cuando Antonio Opisso realiza una declaración de intenciones wagneriana.

⁴⁵ Felipe Pedrell: *Jornadas de Arte (1841-1891)*, París, Librería de Paul Ollendorff, S. A., p. 11.

El cambio de actitud respecto a Wagner está relacionado con la entrada de ideas y literaturas alemanas, fenómeno incentivado por el krausismo y asociado a los cambios geopolíticos operados con la victoria germana en la Guerra Franco-Prusiana. Se crea así un clima favorable hacia el compositor, un verdadero caldo de cultivo que permite la formación del wagnerismo madrileño. Su relación con el krausismo se remonta a sus mismos orígenes, ya que es probablemente Juan Valera, uno de los primeros socios accionistas de la Institución Libre de Enseñanza⁴⁶, el primer español que da noticias sobre Wagner en una carta a su hermano José fechada en Berlín el 26 de noviembre de 1856⁴⁷. La música –dice Valera– “es profundísima y no por eso fastidiosa para los profanos. Las decoraciones, maravillosas, 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, sobrina⁴⁸ del compositor, hacía de Princesa salvadora [...]. Su tío anda errante por estos mundos, por haberse metido demasiado en las jaranas del 48”⁴⁹.

El krausismo comparte con el wagnerismo la idea de unión de las artes en el drama lírico, donde “la poesía, la música y la mímica se conciertan en él, no en mera yuxtaposición o suma de la palabra y la música, sino en verdadera e íntima fusión; lenguaje especial mediante el cual puede el hombre contemplar y sentir estéticamente objetos y efectos a la que no alcanzan, ni el lenguaje común ni la música pura”⁵⁰. Desde una postura universalista y cosmopolita, el krausismo propone la fusión de las escuelas nacionales italiana, francesa y alemana de una forma similar a la realizada por Mozart en *Don Giovanni*. De ahí su admiración por *Lohengrin*, obra que responde a la esencia de la filosofía importada por Sanz del Río, que en palabras de Manuel de la Revilla consiste en “su amplio sentido armónico y conciliador; su admirable método analítico, su carácter espiritualista y religioso, su noble amor a la libertad en todas sus manifestaciones”⁵¹.

⁴⁶ Socio Accionista nº 307. “Lista de señores accionistas hasta el 30 de septiembre de 1877”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, I, 12, 5-X-1877, p. 71.

⁴⁷ Véase Pedro Ignacio López García: “Fin de siglo. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”, *Azorín et la Génération de 1898, IV Colleque International organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romances de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour et par la Casa Museo Azorin de Monóvar; Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau, Saint-Jean-de-Luz 23, 24, 25 Octubre 1997*, L. R. L. L. R. et Editions Covedi, Pau, Université de Pau, 1998, p. 272.

⁴⁸ Johanna Jachmann, hija de Albert Wagner, hermano mayor de Richard que trabaja como director artístico con Botho von Hülsen en Berlín.

⁴⁹ Juan Valera: *Cartas desde Rusia*, Barcelona, Laertes, 1986, pp. 19-20.

⁵⁰ “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”, *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 22.

⁵¹ Manuel de la Revilla: “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”.

En la etapa 1869-1876 se incrementan significativamente los escritos sobre Wagner. Esta tendencia tiene un punto de inflexión en 1871, coincidiendo con el reinado de Amadeo I⁵², el rey masón⁵³ que viene de Italia. Así, en la primavera de 1871, observamos un cambio respecto a Richard Wagner y su obra, en varios artículos publicados con motivo de los estrenos de *Mariana* (ópera, Teatro Real, 16 de marzo) y *Don Fernando el Emplazado* (Teatro de la Alhambra, 12 de mayo). Peña y Goñi, demanda la representación de obras de Wagner en el entonces Teatro Nacional de la Ópera, al mismo tiempo que Guillermo de Morphy⁵⁴ señala la necesidad de estudiar al compositor alemán para la creación de una ópera española, en una carta dirigida a Castro y Serrano. En la contestación de Castro y Serrano⁵⁵, el krausista opina que es imposible escribir nada nuevo en ópera porque, destaca, las últimas partituras de Wagner pertenecen a género diferente: el drama musical.

En junio de 1871, Peña y Goñi comienza una serie de artículos bajo el título de "Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters" publicadas en la *Ilustración de Madrid* y en *La España Musical*. En ellas, el autor destaca la necesidad de crear un repertorio lírico español para poder crear una escuela y un lenguaje nacional y, desde una actitud cosmopolita, recomienda el estudio de la melodía, la armonía y la instrumentación de las escuelas nacionales⁵⁶. La crítica debe ocuparse en explicar "los progresos que ha alcanzado el arte merced a los recursos que se han ido descubriendo"⁵⁷. Tras revisar las escuelas italiana, francesa y alemana⁵⁸, Peña

⁵² El duque de Aosta acepta la corona en diciembre de 1870 y firma la constitución en 1871 con el único apoyo de los progresistas. La hostilidad general le lleva a renunciar, proclamándose la república en 1873.

⁵³ Kraus desarrolla su reforma y revisión de la Masonería y de la Historia en una serie de escritos publicados en Dresde en 1811, de los cuales, *El ideal de la humanidad. Un ensayo. Preferentemente para masones*, 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 1873 Gran Maestro Comendador del Gran Oriente de España. Véase M^a Teresa Díez de los Ríos San Juan: "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)*, J. A. Ferrer Benimeli (coord.), Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1987, p. 763.

⁵⁴ En carta fechada en Madrid el 22 de mayo de 1871, Morphy destaca que la melodía popular no es un requisito suficiente para crear la ópera española y entiende que es necesario el estudio de las dos tendencias principales en aquel momento, las representadas por Wagner y Verdi. Guillermo de Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, XV, 15, 25-V-1871, p. 251.

⁵⁵ José de Castro y Serrano: "Carta al señor Don Guillermo de Morphy sobre la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, XV, 16, 5-VI-1871, p. 275.

⁵⁶ A. Peña y Goñi: "Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta Primera", *La España Musical*, VI, 270, 31-VIII-1871, pp. 2-4.

⁵⁷ A. Peña y Goñi: "Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta primera", *La España Musical*, VI, 269, 24-VIII-1871, p. 4.

⁵⁸ A. Peña y Goñi: "Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta segunda", *La Ilustración de Madrid*, II, 36, 30-VI-1871, p. 192. También en *La España Musical*, VI, 271, 7-IX-1871, p. 3.

y Goñi llega a la conclusión de que la música dramática atraviesa un período de atonía⁵⁹ en todos los países europeos: sólo la obra de Wagner representa un cambio de orientación en el drama lírico capaz de renovarlo⁶⁰.

En julio de 1871, Antonio Opisso realiza una declaración de intenciones wagneriana en *La España Musical* (“Confiteor”⁶¹) y desde finales de año la revista barcelonesa entabla las primeras polémicas wagnerianas, suscitadas, por intereses editoriales, a raíz del estreno de *Lohengrin*⁶² (1871), y *Tannhäuser* (1872) en Bolonia. Aunque no interviene directamente en estas polémicas, Peña y Goñi sigue su campaña wagnerista comentando los estrenos de *Lohengrin* en Bolonia⁶³ y en Milán⁶⁴ en *El Imparcial*, diario de Eduardo Gasset y Artime, uno de los primeros accionistas de la Institución Libre de Enseñanza⁶⁵.

A pesar de las campañas de Peña y Goñi, el wagnerismo sigue siendo una tendencia minoritaria en Madrid; el crítico de *El Imparcial* comenta la situación del wagnerismo en la capital hasta el invierno de 1872, cuando Monasterio interpreta por tercera vez la “Obertura” de *Rienzi* el 3 de marzo:

¿En qué estado se encontraba Wagner a los ojos de los diletantes madrileños, cuando me lancé tímidamente a hacer propaganda favorable al maestro desde las columnas de *El Imparcial*? En el estado siguiente.

Wagner era una fantasmagoría; un ser sobrenatural, especie de Ante Cristo, que ejercía sobre la masa general del público la atracción de lo desconocido.

La atmósfera que rodeaba al maestro del porvenir, no era favorable. Los músicos, en su inmensa mayoría, lo maltrataban sin conocerlo; forjaban acerca de sus obras (que no conocían) los cuentos más absurdos, y aprovechándose de la extraña denominación que las teorías artísticas de Wagner habían merecido, lo presentaban como antítesis de todo lo bello, como negación de todas las reglas fundamentales del arte. En una palabra, la música del porvenir estaba por completo fuera del alcance de la generación presente; era una constante cacofonía, una serie no interrumpida de disonancias: no era música.

La cautela mía al emprender la propaganda del porvenir debía, pues, ser muy grande; así es que me limité a aprovechar las ocasiones favorables y a sacar de ellas

⁵⁹ La idea de atonía o crisis en la ópera está especialmente presente en la crítica musical en 1871, debido a que en pocos años mueren Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Paccini, Auber, etc. *El Imparcial* señala que “quedan hoy como compositores de nombradía Gounod, Flotow y Wagner”. “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 3-VI-1871.

⁶⁰ A. Peña y Goñi: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta cuarta”, *La Ilustración de Madrid*, II, 39, 15-VIII-1871, pp. 337-338.

⁶¹ A. Opisso: “Confiteor”, *La España Musical*, VI, 263, 13-VII-1871, pp. 3-4.

⁶² “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.

⁶³ “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 28-XI-1871.

⁶⁴ [Antonio Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 23-V-1873.

⁶⁵ Socio Accionista nº 23. “Lista de Señores Accionistas hasta ...”, p. 68.

todo el partido posible, teniendo buen cuidado de no incurrir en exageraciones, siempre contraproducentes.

Esta conducta, que siempre observé, por un lado; y por otro los extremos a que se entregaban los partidarios exclusivos de todo lo pasado, hubieron quizá de influir en esa parte de público sensata e ilustrada que tiene criterio propio, organización musical y práctica auditiva, digámoslo así.

Este público se hallaba, en realidad, virgen de todo sentimiento hostil ni favorable hacia Ricardo Wagner.

Yo no había podido dedicarme a un trabajo serio sobre sus doctrinas, porque hubiera faltado al lector todo término de comparación y estudio desde el momento en que las óperas del provenir no se conocían en España.

Los adversarios del maestro, por su parte, no eran capaces de fundar sobre nada sólido su argumentación, desde el momento en que hablaban y declamaban sobre casos y cosas que ignoraban, ¡triste es decirlo, pero lo afirmo! que ignoraban por completo.

Algunas pruebas he verificado acerca de este punto; algunos lazos he tendido a personas respetables por su autoridad, y lo que sobre ello podría relatar a mis lectores, haríales pasar, seguramente, ratos deliciosos, pero no es hora de entrar en esta materia.

Día llegará en que relate hechos y cite nombres.

En tal situación se hallaban las cosas cuando se ejecutó en un concierto de primavera la "Obertura" de *Rienzi*.

Advierto, antes de pasar adelante, que anteriormente se habían ejecutado en Madrid la "Obertura" de *Tannhäuser* y el preludeo de *Lohengrin*; pero, por lo que he podido juzgar, ni el público ni la crítica se habían fijado gran cosa en Wagner, sus obras y sus doctrinas. El problema, pues, se presentaba íntegro, tanto más cuanto que entonces empezaba a formarse atmósfera contra el célebre maestro.

No necesito consignar el éxito que obtuvo la "Obertura" de *Rienzi*, ejecutada por la sociedad de profesores y dirigida por Monasterio. Recuerdo que al terminarse la "Obertura", entre los gritos entusiastas de la concurrencia, se oyó un silbido, que se acogió con unánimes y ruidosas protestas.

El éxito de la "Obertura" estaba, como se ve asegurado, y tanto hubo de crecer el entusiasmo, que en otras audiciones el público, no contento con aplaudir, pidió, y obtuvo, la repetición de la obra.

Después de éste, la sociedad de profesores ejecutó en otros conciertos la "Obertura" del *Tannhäuser*, que fue también entusiasta y estrepitosamente aplaudida.

Wagner, como se ve, ganaba terreno, pero lo ganaba el sinfonista. El Wagner completo, el verdadero Wagner, quedaba en la sombra.

Sabíase que había escrito una ópera titulada *Rienzi* y otra titulada *Tannhäuser*, pero la naturaleza de estas óperas, el espíritu artístico que había presidido a su composición, se ignoraba por completo.

La olla de grillos, la ensalada de cangrejos y demás chistes con que se combatía al maestro, satisfacían poco a los aficionados sensatos.

Se reían, pero no quedaban convencidos.

En cambio había muchos que se mostraban sinceramente entusiasmados de las dos oberturas del *Rienzi* y el *Tannhäuser* y de la Marcha de esta última ópera,

Marcha que se me olvidó citar anteriormente y que entusiasmó hasta el delirio a todo el público. Barbieri, anti-wagnerista acérrimo y terrible si los ha; Barbieri, el primero de los anti-wagneristas, fue el que dio a conocer en España la música de Wagner, con la Marcha citada. Siempre recuerdo, y consigno con placer, este nobilísimo rasgo de nuestro popular compositor.

¿Quién es Wagner? ¿Está loco? ¿Quién me explica su locura? Decía el público. Y nadie contestaba⁶⁶.

La labor de difusión del wagnerismo madrileño, da lugar a que el debate belcantismo *versus* wagnerismo siga presente como asunto de la crítica musical. A finales de 1872 Mariano Soriano Fuertes publica el artículo “La música del porvenir”⁶⁷; ésta —dice— “exageración de la viejas teorías de Gluck”. En la primera parte Soriano Fuertes expone la teoría wagneriana, destacando que Wagner pretende transformar la ópera suprimiendo los cortes convencionales de arias, dúos y piezas de conjunto⁶⁸. Soriano Fuertes censura la reforma wagneriana porque rechaza la tradición formal de la ópera, ya que “la libertad de la inspiración individual se adapta a un orden necesario sin el cual el arte no podría existir”. Retomando teorías clasicistas de Winckelman, Soriano Fuertes traza analogías entre música y pintura: la melodía es el dibujo que determina la forma y la armonía es el color. A través del dibujo-melodía el arte imita a la naturaleza y esta imitación es la que diferencia a las bellas artes de las ciencias naturales. La música de Wagner sigue el planteamiento de las ciencias naturales (análisis y cálculo) y no el de las bellas artes (*imitatio naturae*)⁶⁹.

En diciembre 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 los que aboga por la subvención oficial para representar la ópera española y los dramas de Wagner. Dedicados 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 Real⁷⁰. *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,

⁶⁶ Antonio Peña y Goñi: “El Rienzi, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir”, *El Globo*, 12-II-1876. También en *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 110-114.

⁶⁷ Mariano Soriano Fuertes: “La Música del Porvenir”, *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, pp. 54-56.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 55-6.

⁷⁰ *Un Caballero Español* [José de Castro y Serrano]: “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner”, *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, p. 744.

prologado por Hilarión Eslava⁷¹. *El Arte* se hace eco de los artículos de José de Castro y Serrano y a finales de diciembre de 1873⁷², 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”⁷³. *El Trovador* contesta en el artículo “Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo”, calificando al autor del suelto como retrógrado, tradicionalista y apegado a lo antiguo. *El Arte*⁷⁴ concluye la polémica 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”⁷⁵. 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*: “Preludios del Porvenir”⁷⁶, “Ricardo Wagner”⁷⁷ y “La Melodía Infinita”⁷⁸. Casi al mismo tiempo, Manuel de la Revilla escribe “La ópera española”, artículo dirigido a Antonio Peña y Goñi y publicado en dos partes en *La Ilustración Española y Americana*. En la primera entrega, Manuel de la Revilla afirma categóricamente la existencia de nacionalidades musicales. El compositor debe encontrar el carácter de la raza en los cantos populares, ya que en estas composiciones –dice– “palpita la inspiración nacional”. Luego

⁷¹ José Parada y Barreto: *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico*, por D. José Parada y Barreto, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava, Madrid, Imp. de El Arte, 1873. En prensa en *El Arte*, I, nº 7, 15-XI-1873, pp. 5-6 y ss.

⁷² *El Arte*, I, 13, 27-XII-1873, p. 7.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Peña y Goñi comenta las tertulias en el Ateneo, en este –dice– “importante círculo musical, círculo que sin duda alguna [es] el más importante tratándose del *porvenir* de Wagner en España”. A. Peña y Goñi: “Preludios del Porvenir. A un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, I, 8-I-1874, pp. 11 y 14.

⁷⁷ Es la primera biografía sobre el compositor alemán realizada por un español; el texto viene acompañado de un grabado con el retrato de Wagner. A. Peña y Goñi: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19, 20 y 22.

⁷⁸ Antonio Peña y Goñi: “La Melodía infinita. A un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 7, 22-II-1874, pp. 107-110. También en *Impresiones Musicales...*, pp. 265-281.

define las nacionalidades italiana y alemana, repitiendo *topoi* señalados por la crítica musical española desde la década anterior, pero negando la existencia de una escuela nacional francesa⁷⁹. Negada ésta, Revilla plantea una oposición entre el arte musical italiano⁸⁰ y alemán⁸¹, cuyas escuelas nacionales encuentran su paradigma en las figuras de Bellini y Wagner, respectivamente. Basándose en la premisa que plantea como ley universal que toda oposición se resuelve en unidad, Revilla cree que la oposición entre los estilos de Bellini y Wagner, entre melodía y armonía, escuela italiana y escuela alemana, se han de reunir en un solo y nuevo estilo que será el que reúna España con la creación de la ópera nacional. El escrito de Manuel de la Revilla, krausista y nacionalista, concluye afirmando que ni Alemania, ni Italia ni Francia están capacitadas para crear un arte universal, síntesis de lo italiano y lo alemán⁸².

En abril de 1874 se inicia la primera gran polémica wagneriana exclusivamente española (1874); primera gran polémica wagnerista por la cantidad de escritos que produce y porque afecta a Barcelona y Madrid. La polémica se inicia en la ciudad del Llobregat y 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, lo que provoca las protestas de Francisco de Paula Carbonell y la Sociedad Wagner⁸³. La polémica se traslada en verano a Madrid cuando Barbieri escribe un artículo⁸⁴ en defensa de José Piqué y Cerveró (Ateneo de Barcelona), en un escrito en el que pretende aparentar una posición imparcial respecto a Wagner y en el que intencionadamente cita a Peña y Goñi⁸⁵. Peña y Goñi contesta en “Teratología Musical. ¡¡¡Barbieri wagnerista!!!”⁸⁶ y en “Wagner y la música

⁷⁹ M. de la Revilla: “La Ópera Española. A mi querido amigo D Antonio Peña y Goñi. I”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 4, 30-I-1874, pp. 58-59.

⁸⁰ Su arte musical, según Revilla, es una melodía continuada –que es el elemento sensible, exterior de la música, el elemento femenino– acompañada por una exigua instrumentación e hija de la fantasía y no de la ciencia.

⁸¹ En opinión de Revilla aquella raza –varonil y austera– “había de preferir las sabias combinaciones de la armonía, los encantos de la instrumentación a las fáciles melodías italianas”.

⁸² M. de la Revilla: “La ópera española. A mi querido D. Antonio Peña y Goñi. II”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 8-II-1874, p. 74.

⁸³ En 1873 se anuncia la fundación de la Sociedad Wagner (reglamento 1874), sociedad creada por Andrés Vidal y Roger en Barcelona y cuya presidencia honorífica acepta Richard Wagner. En una primera parte de la polémica interviene el presidente efectivo de la Sociedad, José Pujol Fernández; luego Opisso.

⁸⁴ F. Asenjo Barbieri: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”, *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, pp. 3, 4 y 7. También en *Revista Europea*, I, 25, 16-VIII-1874. Asimismo, véase Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 340-41.

⁸⁵ F. A. Barbieri: “Cartas musicales. Segunda, a D. Antonio Peña y Goñi”, *La España Musical*, IX, 426, 12-IX-1874, p. 2.

⁸⁶ A. Peña y Goñi: “Teratología Musical. ¡¡¡Barbieri Wagnerista!!!”, *El Imparcial*, 18-VIII-1874. También en *La España Musical*, IX, 425, 5-IX-1874, pp. 2-4.

del porvenir”⁸⁷, artículo en dos partes publicado en *El Imparcial* y *La España Musical*⁸⁸. Desde el punto de vista estético, las polémicas de Barcelona y Madrid se articulan nuevamente en torno al debate belcantismo *versus* wagnerismo⁸⁹; desde el punto de vista ideológico ponen de manifiesto que la personalidad de Wagner, hombre y revolucionario, es uno de los factores que más influyen en la recepción de su obra en España.

El estudio de la cultura y pensamiento germano en Madrid se llega a convertir en una moda criticada irónicamente por Augusto Mosquera en agosto de 1874 en “La filosofía alemana”⁹⁰. Mosquera destaca la novedad de esta tendencia que —dice— “nosotros, hombres a la moderna, hombres a la moda, 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”⁹¹. Las crónicas de “Un lunático” ejemplifican cómo se está realizando este proceso 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; 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 momento⁹², 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!... ¡tuya 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

⁸⁷ *El Imparcial*, 28-VIII-1874 y 29-VIII-1874.

⁸⁸ Antonio Peña y Goñi: “Wagner y la música del porvenir” (*La España Musical*, IX, 427, 19-IX-1874, pp. 3-4) y “Wagner y la música del porvenir II” (*La España Musical*, IX, 428, 26-IX-1874, pp. 1-2).

⁸⁹ La cuestión principal de la polémica entre Barbieri (1823) y Peña y Goñi (1846) sigue siendo la crisis de la ópera del siglo XIX, debate sobre ópera italiana *versus* wagnerismo, pero también, en cierto sentido, debate casticismo *versus* universalismo y, desde luego, debate generacional.

⁹⁰ Augusto Mosquera: “La filosofía alemana”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 32, 30-VIII-1874, pp. 507-509.

⁹¹ A. Mosquera, “La filosofía alemana”..., p. 509.

⁹² *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.

alemanas a quienes hacer el amor alimantiscamente [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 piro-técnica, 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 europea⁹³.

A finales de 1875 se publica en Madrid el primer libro sobre Richard Wagner de autor español, escrito que, como en otros casos, está relacionado con los estrenos wagnerianos en el Teatro Real. Este tipo de folletos suelen contener el reparto de la partitura en el teatro, unos antecedentes históricos sobre la génesis de la composición, otro capítulo dedicado al poema y la música, el argumento y una valoración final de su autor. El que realiza Peña y Goñi para el estreno de *Rienzi*⁹⁴ en Madrid, contiene, además, la primera biografía sobre Wagner de autor español, publicada anteriormente por el crítico donostiarra en *La Ilustración Española y Americana*⁹⁵. Asimismo, el libro recoge el libreto de *Rienzi* en castellano, basado en la versión italiana de Arrigo Boito. El estudio de Peña y Goñi, muy difundido, es adquirido por la mayoría de los espectadores al estreno de *Rienzi* en el Teatro Real y de él se conservan tres ejemplares en la Biblioteca Nacional⁹⁶.

A principios del verano de 1876 la *Revista Contemporánea* publica el artículo de Peña y Goñi "Afinidades del Porvenir"⁹⁷, ensayo dedicado a Emilio Arrieta y recogido fragmentariamente en 1878 en *Impresiones Musicales*⁹⁸. Peña y Goñi destaca el carácter y la personalidad de Wagner

⁹³ *Un Lunático* [Isidoro Fernández Flórez]: "Madrid", *Los lunes de El Imparcial*, 17-VIII-1874.

⁹⁴ Antonio Peña y Goñi: *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.

⁹⁵ Antonio Peña y Goñi: "Ricardo Wagner. A un Caballero Español", *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp.19, 20 y 22.

⁹⁶ T/19931, T/19248, T/263.

⁹⁷ Antonio Peña y Goñi: "Afinidades del porvenir", *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

⁹⁸ A. Peña y Goñi: "Afinidades del porvenir". *Impresiones Musicales...*, pp. 1-28.

como los factores más perjudiciales en la divulgación de su pensamiento teórico y obra musical. Por esta razón, el crítico pretende que esta personalidad no influya en la valoración artística del músico, argumentando que es inherente a todo compositor innovador separarse de las condiciones generales de su época, lo que determina su fuerte personalidad: “¿qué importan todas estas debilidades del hombre al lado de las altas cualidades que enaltecen al artista? [...] ¡Menguada crítica la que deja a un lado la entidad artística para dirigir sus tiros al hombre! ¿Qué nos importa el hombre? ¿Qué nos importa la personalidad?”.

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, institucional y económica. La situación española en el Sexenio Liberal es inadecuada para emprender grandes estrenos operísticos, ya que, en un breve espacio de tiempo, se suceden una serie de acontecimientos que conmocionan la sociedad española. Este contexto desfavorable para emprender grandes empresas teatrales hace que en el período 1869-1874 se produzca un fuerte retroceso en el número de representaciones del Teatro Real y, sobre todo, en el número de obras estrenadas. La progresiva mejora de la situación económica posibilita en 1874 los estrenos de *Der Freischütz* de Weber (21-II-1874) y *Aida* (12-XII-1874), que es un gran éxito en Madrid, siendo representada en treinta y una ocasiones. Antes de estas fechas, la crisis económica imposibilitó el estreno de una obra de Wagner en el Teatro Real⁹⁹. La progresiva normalización de la vida institucional, reflejada en la proclamación de la Constitución de 1876, y el conocimiento cada vez mayor de la música y teoría artística de Wagner, hacen posible el estreno de *Rienzi*.

Especialmente crítica es la situación en las temporadas 1868/69, 1869/70 y 1870/71 en las que los estrenos son muy escasos¹⁰⁰. En este contexto, en la temporada 1870-71 Peña y Goñi dirige varias de sus revistas musicales a Teodoro Robles, criticando la situación en la que se encuentra el Teatro Real en lo tocante a la falta de variedad del repertorio. En tono

⁹⁹ José de Castro y Serrano destaca este hecho a finales de 1873. *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.

¹⁰⁰ Así, tras la revolución *septembrista* el empresario del Real, Faustino Velasco, no puede pasar de su tercera temporada al frente del coliseo madrileño y, de hecho, la temporada 1868/69 únicamente tiene 71 funciones. En esta temporada 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. Véase Joaquín Turina Gómez: “El esplendor. 1865-1880”, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 109 y ss.

satírico señala que el madrileño debe sentirse orgulloso de conocer *Tannhäuser* y *Lohengrin* antes que en otros países, ya que en España se conocen estas partituras –dice– “poco menos que de memoria”¹⁰¹. En carta fechada en San Sebastián el 18 de agosto de 1871, publicada en *El Imparcial*, Peña y Goñi pide a Teodoro Robles una serie de reformas, entre ellas que publique una lista que contenga la compañía y las óperas nuevas a representar durante la temporada; refiriéndose a este aspecto Peña y Goñi vuelve a citar a Wagner:

Otra de las reformas necesarias, indispensables en el teatro de la Ópera, es la de dar variedad al repertorio... ¿no le parece a Vd. que es un escándalo, sí señor, un verdadero escándalo que mientras las obras de Mozart, Weber y otros muchos compositores han dado la vuelta al mundo, no se haya cantado en Madrid más que el *Don Juan* del primero, y ninguna ¡mentira parece! ninguna ópera del sublime autor de *Freischütz*, *Oberon* y *Preciosa*?... Y cuenta que no hablo de las obras de Wagner, temeroso a algún feroz anatema que me lance, así de sopetón, cualquier meticuloso melodista (?) presa de santa indignación al oír que mis labios pronuncian nombre tan odiado¹⁰².

Muy crítica la temporada 1871/72¹⁰³, la situación mejora sensiblemente en la siguiente, sucediéndose los rumores sobre el estreno de una ópera de Wagner en Madrid. A finales de febrero de 1872, el empresario Rivas anuncia la contratación de una compañía de ópera italiana dirigida por Angelo Mariani¹⁰⁴, con la intención de presentar *Lohengrin* en la temporada de verano. En correspondencia remitida a *La España Musical* el 27 de febrero, Carlos Saco del Valle se felicita del rumor y concluye: “¡Allí será ella! Yo por mi parte me declaro ya *wagnerista*”¹⁰⁵. Aunque desconocemos si este anuncio es simple “guasa”¹⁰⁶ o si, por el contrario, es un rumor fundado, lo cierto es que en junio¹⁰⁷ se anuncia la próxima representación de *El holandés errante* en el Teatro Real e idéntica noticia recogen los diarios en diciembre¹⁰⁸.

El 13 de febrero de 1873 se proclama la I República, momento en el que hay tres guerras en España, lo que no impide que el 23 el Teatro Real

¹⁰¹ A. Peña y Goñi: “Revista Musical”, *El Imparcial*, 15-II-1871.

¹⁰² A. Peña y Goñi: “Sección de noticias”, *El Imparcial*, 16-VIII-1871.

¹⁰³ En la temporada 1871/72 el elenco de artistas contratado es muy criticado por su baja calidad y los empleados del teatro siguen reclamando que les paguen los sueldos atrasados. Véase J. Turina, *Historia...*, p. 118.

¹⁰⁴ Director en el estreno de *Lohengrin* en Bolonia.

¹⁰⁵ Carlos Saco del Valle: “Correspondencias particulares de *La España Musical*”, *La España Musical*, VII, 299, 29-II-1872, p. 4.

¹⁰⁶ “Wagner en Italia. *L’Affondatore* a la barra”, *La España Musical*, VIII, 344, 8-II-1873, p. 1.

¹⁰⁷ *La España Musical*, VII, 315, 27-VI-1872, p. 7.

¹⁰⁸ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 10-XII-1872.

ofrezca el primer baile de máscaras de la temporada, reduciendo el precio de los billetes a cinco reales¹⁰⁹: un ejemplo más de cómo reacciona la sociedad finisecular ante la problemática del país. La exigencia de variar el repertorio e incluir alguna obra de Wagner en la temporada del Teatro Real es una idea reiterada por la crítica. En junio, la revista *Madrid Teatral* lamenta las escasas posibilidades de ver representada una obra de Wagner en la ciudad, a pesar de que Wagner es el compositor de moda en Europa. Comentando la noticia, Peña y Goñi compara la situación con Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra e Italia que –dice– “han podido juzgar a Wagner por sus obras, o alguna de ellas completa, mientras que en Madrid, donde la generalidad de los músicos hace una terrible oposición al célebre maestro, sólo conocemos las oberturas de *Rienzi* y del *Tannhäuser*, que por cierto han sido siempre muy aplaudidas por el público. ¡Como ha de ser!”¹¹⁰. Las demandas formuladas por José de Castro y Serrano en diciembre de 1873, en el sentido de que es indispensable dar a conocer “de una vez por todas” alguna obra wagneriana en Madrid, son apoyadas por Peña y Goñi y por *El Arte*, semanario que desearía “que el empresario de nuestro Teatro Nacional de la Ópera hiciera oír alguna de las bellas partituras del citado maestro”¹¹¹. En septiembre de 1874, Teodoro Robles anuncia el estreno de *Rienzi* en Madrid¹¹², aunque esta primera representación se aplaza hasta la temporada siguiente.

El 5 de febrero de 1876 se estrena la ópera de Richard Wagner en el Teatro Real de Madrid, *Rienzi*, el tribuno de Roma que en el siglo XIV unifica la Rumania bajo una república. Las analogías con la unificación italiana¹¹³ y la situación política española coetánea (República ducal¹¹⁴ de Serrano, 1874) atraen al público madrileño y a Rosario de Acuña, masona y una de las principales representantes del librepensamiento, que estrena una semana después su drama *Rienzi el tribuno*¹¹⁵, recibiendo las felicitaciones de su amigo Enrico Tamberlick (protagonista de la ópera en su estreno madrileño). 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, así como a la publicación de artículos,

¹⁰⁹ J. Turina: *Historia del Teatro Real...*, p. 119.

¹¹⁰ [Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 17-VI-1873.

¹¹¹ *El Arte*, I, 18, 1-II-1874, p. 3.

¹¹² *El Arte*, II, 51, 20-IX-1874, p. 3.

¹¹³ En febrero de 1876 se estrena el ballet *Rienzi* en el teatro de la *Canobbiana* de Milán. *La Ópera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

¹¹⁴ El 3 de enero de 1874 el general Manuel Pavía disuelve las Cortes republicanas. El general Serrano asume entonces la presidencia del poder ejecutivo en el llamado Ministerio de Conciliación, en el que Cánovas se niega a entrar. Se suspenden las garantías constitucionales.

¹¹⁵ Teatro del Circo (12-II-1876).

grabados, estudios y partituras. No podemos detenernos en señalar la cantidad de información recogida a este respecto, pero destacamos que Andrés Vidal y Llimona edita en el establecimiento tipográfico de *El Globo*¹¹⁶ el libro de Peña y Goñi sobre *Rienzi*¹¹⁷ anteriormente comentado y, tras el estreno, el periódico publica un nuevo estudio de Peña y Goñi¹¹⁸ sobre la ópera. Asimismo, Vidal y Llimona publica una improvisación de Jäel¹¹⁹ y una fantasía de Zabalza sobre *Rienzi*¹²⁰, mientras Nicolás Toledo edita la reducción para piano de la “Obertura”¹²¹.

La interpretación de *Rienzi* en el Teatro Real tiene su punto más flaco en el acto tercero, especialmente en el viento metal y en los coros (muy escasos, unos 20 coristas), pero las representaciones en su conjunto tienen una acogida favorable por parte del público y crítica. Solamente *La Ópera Española*, de Francisco Saper¹²², 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 razones fundamentales del éxito de *Rienzi* y, con ello, la primera impresión que produce Wagner en Madrid es positiva. En su primera temporada se realizan 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* de Verdi (21 representaciones). Robles elige *Rienzi* porque es la ópera de Wagner que mejor se adapta al gusto de los madrileños y 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 que cuando Teodoro

¹¹⁶ *El Globo*, diario dedicado a la “instrucción-moralidad-recreo”, es el periódico en el que Manuel de la Revilla, 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”. Manuel de la Revilla: “La decadencia de la escena española y el deber del gobierno. II”, *El Globo*, 24-I-1876.

¹¹⁷ A. Peña y Goñi, *Rienzi...* Madrid, Est. tip. de *El Globo*, 1875.

¹¹⁸ A. Peña y Goñi: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”, *El Globo*, 12, 13, 14, 17, 21 y 22 de febrero de 1876.

¹¹⁹ A. Vidal y Llimona (ed.): *Rienzi. Ópera trágica en 5 actos música de R. Wagner*, Madrid, Andrés Vidal, hijo, 1876. El ejemplar consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional (B.N.) (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*.

¹²⁰ A. Vidal y Llimona (ed.): *Rienzi. Ópera de Wagner. Fantasía para piano por D. Zabalza*. Madrid: Andrés Vidal hijo, editor de música, 1876. B.N. (M C^a 25/41).

¹²¹ Richard Wagner: *Sinfonía de la ópera Rienzi del maestro R. Wagner. Reducción de piano*, Madrid, Nicolás Toledo editor, 1875. B. N. (M C^a 2/17).

¹²² Entre 1878 y 1881 director de escena en la empresa de José Fernando Rovira y, entre 1884 y 1889, con Ramón Michelena.

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”¹²³. Imbuida dentro de la tradición de la Gran Ópera¹²⁴ y lejos aún del estilo del compositor en obras posteriores, la música de *Rienzi* atiende más a las situaciones, al elemento decorativo y circunstancial, que al refuerzo psicológico de los personajes¹²⁵, de ahí que la pompa de la instrumentación y de los números de conjunto recuerden a Meyerbeer. La 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”¹²⁶; también comenta que “el autor de *Rienzi* posee un maravilloso instinto de la sonoridad, y es maestro habilísimo en producirla tal y como quiere”¹²⁷. En la instrumentación de *Rienzi* aparece un rasgo característico del estilo wagneriano, el protagonismo del viento metal, aspecto destacado por Peña y Goñi¹²⁸. Otra característica apuntada en *Rienzi* es su audaz utilización de la armonía como recurso dramático, lo que para Esperanza y Sola constituye un defecto más que una virtud¹²⁹. Para Peña y Goñi, *Rienzi* es un valor negativo dentro de la obra del Wagner reformador del drama lírico, ya que, contradiciendo sus propias teorías, mantiene la estructura y cortes convencionales de la ópera. Tras el estreno, la crítica madrileña destaca 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 ella¹³⁰. Así pues, queda sin resolver la cuestión fundamental; 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”¹³¹.

Tras este recorrido por algunos datos significativos en la recepción de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876, nuestra conclusión va

¹²³ Antonio Peña y Goñi: “*Rienzi*”, *La Ilustración Española y Americana*, XX, 5, 8-II-1876, p. 91.

¹²⁴ *Fernand Cortez* (1809), del italiano afincado en París Gaspare Spontini (1803), es el modelo que sigue Wagner en *Rienzi*.

¹²⁵ A. Peña y Goñi: “*Rienzi*”, *La Ilustración...*, p. 90.

¹²⁶ José María Esperanza y Sola: “*Rienzi*”, *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, p. 154.

¹²⁷ *Ídem*.

¹²⁸ A. Peña y Goñi: “El *Rienzi*, de Ricardo Wagner y la música del porvenir”, *El Globo*, 14-II-1876.

¹²⁹ Cfr. Esperanza y Sola, “*Rienzi*”..., p. 154.

¹³⁰ A. Peña y Goñi, “*Rienzi*”... p. 91.

¹³¹ A. Peña y Goñi: “Teatro Real: Primera representación de *Rienzi*”, *El Globo*, 6-II-1876.

encaminada a subrayar la enorme controversia suscitada por el compositor alemán en una etapa anterior a la contemplada hasta ahora por la historiografía, así como a resaltar el intenso debate ideológico y estético suscitado en Madrid en este periodo, debate incentivado por el krausismo madrileño. Asimismo, destacamos también que, en un momento en que las pretensiones de crear una ópera española se vinculan cada vez más a un emergente nacionalismo, Richard Wagner representa una vía alternativa a Giuseppe Verdi, los dos modelos foráneos más influyentes en nuestra crítica musical coetánea.