



JOSÉ IGNACIO SUÁREZ

Universidad de Oviedo

La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893¹

Estudiamos la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893 a través de tres parámetros: audiciones en concierto, escritos de estética y representaciones de ópera. Dividimos este arco cronológico en dos etapas: la primera, 1877-1885, se corresponde aproximadamente con la monarquía constitucional de Alfonso XII; la segunda se refiere a la etapa madrileña de Luigi Mancinelli (1886-1893). Como las anteriores, la primera sigue siendo una etapa de lucha, tanto en los estrenos en los conciertos como en la crítica musical, que sigue debatiendo la conveniencia del sistema wagneriano para el drama lírico. La segunda supone la asunción del Wagner “sinfónico”, aunque su modelo dramático, basado en la sustitución del verso por la prosa y la utilización de la *melodía infinita*, es rechazado por la mayoría de los compositores españoles. Desde el punto de vista sociológico, el wagnerismo será un fenómeno eminentemente burgués.

This article examines the reception of Richard Wagner's works in Madrid between 1877 and 1893. The study is based on three parameters: concerts, writings on aesthetics and performances of opera. This period of time is divided into two stages: the first, 1877-1885, roughly corresponds to the constitutional monarchy of Alfonso XII; the second refers to the time Luigi Mancinelli spent in Madrid (1886-1893). While the first period was still a period of struggle, both in regard to premieres and music criticism, where debates about the appropriateness of the Wagnerian system for lyric drama continued, the second represented the adoption of the “symphonic” Wagner, although the majority of Spanish composers rejected this literary model, which was based on the use of prose instead of verse as well as infinite melody. From a sociological point of view, Wagnerism can be seen as principally a bourgeois phenomenon.

El wagnerismo entre 1877-1885: el debate

En las sesiones de la Sociedad de Conciertos se consolida el repertorio de los dos primeros estilos de Wagner, aunque en los estrenos de nuevas obras —especialmente en las que pertenecen a su último estilo— se produce la división, a veces ciertamente apasionada, entre los partidarios y los detractores del compositor alemán. En los escritos se detecta a lo largo de la etapa un clima general de debate, aunque la polémica entre wagnerismo y belcantismo —en sentido puro, es decir de opuestos— decae definitivamente tras la muerte del compositor en 1883. En lo que se refiere a las representaciones de ópera, *Lohengrin* se convierte en el reinado de Alfonso XII en la ópera wagneriana preferida por los madrileños.

¹ Este artículo es continuación de “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876”, del mismo autor y publicado en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, 2005, pp. 71-95.

Audiciones: los nuevos chorizos y polacos

En nuestro artículo anterior publicado en esta misma revista, hemos destacado cómo antes de 1877 el repertorio wagneriano interpretado en la ciudad es escaso, tanto en el número de audiciones, como en el número de obras ejecutadas, solamente seis. Así pues, la primera idea destacable entre 1877 y 1885 es que dicho repertorio se incrementa en estos dos aspectos, aumentando también considerablemente el número de títulos estrenados². Diversas agrupaciones presentan trece partituras nuevas en la ciudad: “Marcha Fúnebre” de *El Ocaso de los Dioses* (1877/03/11), “Marcha” del segundo acto y “Racconto” de *Lohengrin* del tercero (1877/05/04)³; “Canción de Walter” de *Los Maestros Cantores* (1878/04/28), *Marcha Imperial* (1878/07/23), “Aria de la Estrella de la noche” de *Tannhäuser* (1878/12/27)⁴, “Obertura” de *El Holandés Errante* (1879/03/02), *Marcha Homenaje* (1880/07/09), “Cabalgata de las valkirias” de *La Valkiria* (1881/08/23), *Obertura Fausto* (1883/02/11), “Preludio” de *Parsifal* (1883/02/24), “Coro de Peregrinos a voces solas” de *Tannhäuser* (1883/02/25) y *Gran Marcha Americana* (1885/06/17).

Sin duda, en los primeros años de esta etapa es la labor continuada de la Sociedad de Conciertos la más destacada, siendo Mariano Vázquez, su director entre 1877 y 1884, el responsable de seis de los trece estrenos. Asimismo, las 36 interpretaciones wagnerianas de Vázquez contrastan con las 2 de Barbieri, 6 de Gaztambide y 18 de Monasterio, sus antecesores en el cargo. Quizás las mayores aportaciones de Vázquez son la reincorporación de las masas corales –lo que permite el estreno de la *9ª Sinfonía* de Beethoven (1882)– y la consolidación de una línea internacionalista plasmada en el repertorio y en la contratación de un director invitado extranjero para las temporadas de verano a partir de 1880. Vázquez programa partituras wagnerianas en consonancia con el eclecticismo que rodea a la Institución Libre de Enseñanza. Dentro de este ambiente, el repertorio wagneriano más popular son fragmentos de *Tannhäuser* y

² José Ignacio Suárez García: “Apéndice: catálogo de interpretaciones”, en “La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico”, Tesis Doctoral inédita, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 1979-1995.

³ Tanto la “Marcha” del segundo acto, como el “Racconto”, son interpretados por José Inzenga en el transcurso de la octava conferencia impartida por Gabriel Rodríguez en la Institución Libre de Enseñanza en 1877. “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, 1, 5, 17-VI-1877, p. 30.

⁴ Es la primera interpretación cantada de la partitura, aunque ya había sido tocada como paráfrasis para violín y piano en 1876 en el Salón del Conservatorio (véase J. I. Suárez: “La recepción de la obra...”, p. 80). Este estreno a medias, tiene lugar en el primer concierto realizado en el Teatro Apolo por un trío de artistas vieneses: Georges Harmsen (baritono), Madame Amann (piano) y Mlle. Weinlich (cello).

Lohengrin, aunque en los estrenos de otros títulos se respira un clima general de debate. En los conciertos celebrados los domingos en el Príncipe Alfonso, el director andaluz –miembro de la Cuerda Granadina– estrena la “Marcha fúnebre” de *El Ocaso de los Dioses*, la “Canción de Walter” de *Los Maestros Cantores*, la *Marcha Imperial* (primera interpretación en el Retiro), la “Obertura” de *El Holandés Errante*, la *Obertura Fausto* y el “Coro de Peregrinos a voces solas” de *Tannhäuser*.

Vázquez presenta la “Marcha Fúnebre” de *El Ocaso de los Dioses* el 11 de marzo de 1877, es decir, apenas medio año después del estreno de la *Tetralogía* en Bayreuth: todo un símbolo en los albores del Modernismo en la ciudad. Para su ejecución se aumenta el número de profesores de orquesta⁵ y en los anuncios se destaca su presentación como un nuevo esfuerzo que hace la Sociedad para dar a conocer las producciones musicales que se ejecutan en el extranjero⁶. La partitura es repetida a instancias de una minoría del público, que llega incluso a pedir una segunda repetición del fragmento⁷. José Fernández Bremón destaca que posee “verdadero colorido fúnebre e innegable majestad, acentos robustos de solemne dolor y nervio trágico”, pero reconoce que la “Marcha Fúnebre” se repite “no a petición de la mayoría del público, a quién, como a nosotros, faltaba algo, difícil de expresar a los profanos y de comprender, cuando los inteligentes nos lo explican”⁸. Incluida nuevamente en la octava sesión de la temporada, la “Marcha” se programa a petición⁹ y es más aplaudida, tanto la primera vez como en su repetición¹⁰. Entre los escasos wagneristas que acuden al día del estreno, se encuentra Félix Borrell, quien precisamente comenta que

en los conciertos seguían ejecutándose los fragmentos consabidos [“Obertura” y “Marcha” de *Tannhäuser*], hasta que el maestro D. Mariano Vázquez tuvo la idea de ofrecernos la “Marcha Fúnebre” de *El Ocaso*. Los ocho o diez wagneristas de nuestra piña solíamos reunirnos, durante los intermedios, en el antiguo café del Circo de Rivas, convertido en salón de descanso. Después de la primera audición nos encontramos allí como de ordinario, y al cambiar impresiones, poco faltó para que diéramos la razón al público, que acababa de rechazar con siseos y protestas lo que nosotros reputábamos como intrincado jeroglífico musical. Hasta juraría haber visto aquella tarde, vagando por el destartelado *foyer*,

⁵ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 10-III-1877.

⁶ “Espectáculos”, *La Iberia*, 10-III-1877. La “Marcha fúnebre” de *El Ocaso de los Dioses* se presenta pocos días antes que en Madrid en los “Conciertos populares” de primavera de Bruselas.

⁷ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 12-III-1877.

⁸ José Fernández Bremón: “Crónica General”, *La Ilustración Española y Americana*, XXI, 10, 15-III-1877.

⁹ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 8-IV-1877.

¹⁰ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 9-IV-1877.

a los dos padres graves del wagnerismo de entonces, a los conspicuos Valetín Arín y Félix Arteta, con las caras muy largas y la mirada triste, como quien acaba de sufrir una contrariedad. ¿Lamentaban el fracaso? ¿Les anonadaba la sorpresa? ¿O se confesaban mutuamente (como nosotros lo hacíamos) no haber comprendido un compás de lo que acababan de oír? Vaya usted a saberlo¹¹.

Entre los ocho o diez wagneristas que se reúnen en el café del Príncipe Alfonso están, además de los citados Arín y Arteta, varios escritores, dos o tres médicos –probablemente Letamendi y luego Marsillach– y varios pintores simbolistas amigos de Borrell socios del Círculo de Bellas Artes: Cecilio Pla, Alfredo Perea, Mariano de Cavia, Jacinto Picón, Agustín Lhardy y otros¹². También se encuentran en el estreno Teobaldo Power y Tomás Bretón que, según el salmantino, son los verdaderos responsables de la repetición de la “Marcha Fúnebre”. No obstante, es el momento de aclarar que Bretón sufrirá cinco años más tarde una profunda decepción ante la obra wagneriana tras acudir a varias representaciones de la *Tetralogía* en Viena, ya que su recitativo no concuerda con su “Ideal” estético; numerosos fragmentos de *El Anillo* –comenta Bretón– “fatigaban mi espíritu, cansaban mi atención y concluían por aburrirme”¹³.

La segunda obra wagneriana estrenada por Vázquez es una paráfrasis sobre la “Canción de Walter” de *Los Maestros Cantores* realizada por August Wilhelmj¹⁴, concertino y colaborador de Wagner en el primer festival de Bayreuth. Presentada el 28 de abril de 1878 con un público menos numeroso que de costumbre, la partitura obtiene una interpretación “ajustada y precisa”, por lo que “los profesores de la orquesta merecieron en premio de su acierto una salva de aplausos”¹⁵. *Los Maestros Cantores* representan para Vázquez uno de los puntos culminantes de la producción del compositor alemán. En un escrito posterior, el director destaca la utilización de esta “Canción” como uno de los principales leitmotiven de la ópera y acierta al considerarla como la piedra angular de la comedia wagneriana. Esta melodía –dice– “es la clave de todo el edificio. Al final del primer cuadro del tercer acto interviene en las combinaciones de una pieza concertante, cuya belle-

¹¹ 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 Ducazal, 1912, pp. 15-16.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ Tomás Bretón: “Influencia de Wagner en la lírica-dramática. Orientación de nuestro arte lírico”, *Conferencias Musicales leídas en el Ateneo de Madrid por el Ilmo. Señor Don Tomás Bretón de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, impr. de la Ciudad Lineal, [1911], p. 10.

¹⁴ “Noticias generales”, *La Época*, 27-IV-1878; “Gacetilla. Noticias de espectáculos”, *La Iberia*, 28-IV-1878; “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 28-IV-1878.

¹⁵ A. Davell: “Crónica musical. Concierto de Ayer”, *El Globo*, 29-IV-1878.

za es indescriptible y de una potencia de efecto a que rara vez se llega en el teatro”¹⁶.

La Marcha Imperial en Si bemol M (WWV 104) –tercer estreno de Vázquez– es presentada en un concierto celebrado el 23 de julio de 1878 en el Jardín del Buen Retiro¹⁷. Como otras sesiones veraniegas, esta velada está muy concurrida porque comienza a las nueve de la noche y porque es de entrada muy barata –tan solo una peseta¹⁸– pero apenas es comentada por la prensa¹⁹. Hasta tal punto pasa inadvertida esta primera interpretación, que la “Marcha” es anunciada entre las novedades de la Sociedad para la temporada de primavera de 1880²⁰. En esta ocasión, la partitura es repetida a petición de la mayoría del público según la versión wagnerista, aunque Eduardo Muñoz reconoce que “como siempre, hubo protestas de los adversarios sistemáticos de Wagner”²¹. Desde la postura contraria, antiwagnerista, Esperanza y Sola destaca también que la Marcha “provocó al terminarse gran contienda entre los nuevos *chorizos y polacos* de la Música, a riesgo de concluir en ruda batalla campal”²².

Vázquez estrena la “Obertura” de *El Holandés Errante* (2-III-1879) en una sesión abierta y cerrada con sendas partituras de repertorio, pero presentando seis obras nuevas en Madrid, de un total de ocho que componen el programa. Como ejemplifica este concierto, Vázquez renueva la línea artística de la Sociedad, ya que en los últimos años de Monasterio la orquesta había repetido machaconamente un repertorio apenas modificado. Ante su deseo de anular las censuras recibidas, lo real y positivo es que Vázquez –dice Peña y Goñi– “ha impulsado de una manera digna de todo elogio a la Sociedad de profesores por el camino de la variedad, del verdadero eclecticismo, y que nadie quizá como él ha tenido la fe y la buena voluntad suficientes para reñir con el público, en bien del arte, más de una importante batalla”²³. Como había ocurrido en otros estrenos wagnerianos, el público se divide a la hora de valorar los

¹⁶ Mariano Vázquez: *Cartas a un amigo sobre La Música en Alemania. Apuntes de viaje por Mariano Vázquez con un prólogo de Emilio Arrieta*, Madrid, Víctor Saiz, 1884, p. 75.

¹⁷ “Noticias generales”, *La Época*, 22-VII-1878; “Gacetillas. Ecos del día. Jardín del Buen-Retiro”, *La Iberia*, 23-VII-1878; “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 23-VII-1878.

¹⁸ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 14-VI-1878.

¹⁹ *La Iberia*, 25-VII-1878.

²⁰ *Crónica de la Música*, III, 72, 5-II-1880, p. 4.

²¹ E[duardo] M[unoz]: “Los conciertos de primavera”, *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 3.

²² José María Esperanza y Sola: “XXIX. Las sesiones de la Sociedad de Conciertos”, *Treinta Años de Crítica Musical*, t. I, Madrid, Est. tip. de viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 265-266. Esperanza recuerda sus estudios con Eslava y considera la *Marcha Imperial* como un “verdadero *pandemonium* que trae a la memoria las aberraciones y extravagancias de un cuadro del Greco en sus últimos tiempos”.

²³ Antonio Peña y Goñi: “Los conciertos de primavera”, *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, 13, 8-IV-1879, p. 243.

méritos de esta “Obertura”, que es repetida por la presión de la minoría wagnerista. Peña y Goñi arroja balones fuera justificando que la repetición se debe precisamente a la oposición sistemática de una parte del público²⁴, pero a pesar del testimonio de Peña, *El Imparcial* reprocha la exigencia de la repetición de la partitura con “formas destempladas”, recomendando evitar —dice— “cierta clase de manifestaciones”²⁵. Admirablemente interpretada según algunas reseñas, la composición es bien recibida por la crítica wagnerista y Eduardo Muñoz destaca que la obertura “revela prodigios de factura, especialmente en la instrumentación, en la cual sorprenden unos tras otros los efectos de timbres, de combinaciones y de sonoridad”²⁶.

El quinto estreno realizado por Vázquez es la *Obertura Fausto* (WWV 59) en *re menor*, partitura presentada en el concierto inaugural de la serie de primavera de 1883, celebrado el 11 de febrero. La *Obertura Fausto*, abre la tercera parte²⁷ de una sesión, con el teatro completamente, lleno a la que acuden la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, las infantas doña Paz y doña Eulalia y el Príncipe Fernando de Baviera²⁸. Compuesta entre 1839 y 1855, la obertura presenta algunos pasajes que recuerdan la música de *La Valkiria* y *Tristán e Isolda*. A pesar de la buena interpretación, la excesiva “modernidad” de estos fragmentos, tiene como resultado que la obertura sea fríamente acogida²⁹. En palabras de *El Imparcial*, “no gustó”³⁰ y también *Chorizos y Polacos*³¹ destaca su mal recibimiento, si bien *La Propaganda Musical* recuerda que el público de Madrid se muestra reservado siempre con las obras que escucha por primera vez, aplaudiendo con respeto, aunque no con entusiasmo. Muy pocas veces —comenta la publicación— “la primera audición es suficiente”³².

El último estreno de Vázquez es el “Coro de peregrinos a voces solas” de *Tannhäuser*, cuyo tema principal aparece en la “Obertura” y cuya programación denota un paso atrás respecto al estilo de la *Obertura Fausto*. Presentado unos días más tarde que ésta —el 25 de febrero— el “Coro de peregrinos” es incluido en un concierto cuya última parte es en “home-

²⁴ A. Peña y Goñi: “Teatro del Príncipe Alfonso. Sociedad de Profesores. Primer Concierto”, *El Tiempo*, 3-III-1879.

²⁵ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 3-III-1879.

²⁶ Eduardo Muñoz: “Los conciertos de primavera”, *Crónica de la Música*, II, 24, 6-III-1879, p. 2.

²⁷ *El Imparcial*, 11-II-1883.

²⁸ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”, *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 3.

²⁹ *Un músico viejo* [Felipe Pedrell]: “Príncipe Alfonso. Sociedad de Conciertos. Primero de la temporada”, *La Correspondencia Musical*, III, 111, 15-II-1883, p. 2.

³⁰ “Sección de Espectáculos. Conciertos en el Príncipe Alfonso”, *El Imparcial*, 12-II-1883.

³¹ “Las dos Sociedades. La del Príncipe Alfonso, primer concierto”, *Chorizos y Polacos*, II, 23, 16-II-1883, p. 4.

³² “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”, *La Propaganda Musical*, III, 4, 15-II-1883, p. 3.

naje a Wagner”³³, compositor fallecido el 13 de ese mismo mes. Con el Príncipe Alfonso lleno y la asistencia de los miembros de la familia Real y el Príncipe Fernando de Baviera³⁴, Vázquez programa un repertorio más conservador que el realizado por la Unión Artístico-Musical un día antes, escogiendo algunas de las partituras wagnerianas más aplaudidas en Madrid³⁵: la “Obertura” de *Rienzi* y la “Marcha” y el coro citado de *Tannhäuser*. Esta línea de trabajo, marcada sin duda por la fría acogida de los estrenos wagnerianos realizados por el director andaluz, será continuada por la Sociedad en 1884, la última temporada de Vázquez al frente de la orquesta. Este contexto explica, en parte, las palabras de Esperanza y Sola cuando considera que, dentro del mundo filarmónico de la ciudad, la Unión “ha venido entre nosotros a representar el elemento joven, el partido avanzado, como si dijéramos, en la esfera del arte, ansioso de novedades y reformas, y a ser el contrapeso hasta cierto punto, del clasicismo ultra-conservador de la Sociedad de Conciertos”³⁶. La crítica más imparcial asegura que el “Coro a voces solas” obtiene una interpretación bastante buena³⁷, aunque según la crítica wagnerista es cantado con gran afinación por un nutrido coro de hombres³⁸; *Chorizos y Polacos* –eco de la orquesta rival, La Unión– asegura con sarcasmo que los coros “gallearon un tanto, sin duda teniendo en cuenta que estamos en Cuaresma”³⁹.

La segunda agrupación relevante en la difusión de la música de Wagner en la etapa 1877-1885 es la Unión Artístico-Musical, orquesta que, en consonancia con uno de sus objetivos –el estreno continuado de composiciones coetáneas– presenta cuatro fragmentos wagnerianos desconocidos por el público madrileño. Impulsada por Felipe Ducazcal en el verano de 1877, ante la falta de acuerdo con la Sociedad de Conciertos para dar sesiones en los Jardines del Buen Retiro, la agrupación entra en fuerte competencia con la Sociedad desde su fundación, encargando la dirección a Tomás Bretón en la temporada siguiente. Bretón permanece a su frente hasta 1881, momento en que marcha a Roma becado por la Academia de Bellas Artes; a Bretón suceden Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y, en 1883, Casimiro Espino, quien tiene que abandonar su puesto en la Sociedad

³³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 23-II-1883.

³⁴ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”, *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 6.

³⁵ “Sección de espectáculos. Circo del Príncipe Alfonso”, *El Imparcial*, 26-II-1883.

³⁶ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 403.

³⁷ “Conciertos. En el Príncipe Alfonso”, *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 6.

³⁸ [Felipe Pedrell]: “Príncipe Alfonso. Sociedad de Conciertos. Tercero de la temporada”, *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 2.

³⁹ “Las dos sociedades. Teatro y Circo del Príncipe Alfonso. Sociedad de Conciertos de Madrid”, *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 4.

de Conciertos para entrar en la nueva agrupación, lo que intensifica las tensas relaciones entre ambas orquestas. Las partituras de Wagner estrenadas por la Unión son: *Marcha Homenaje* en *Mi bemol Mayor* para el rey de Baviera, “Cabalgata” de *La Valkiria*, “Preludio” de *Parsifal* y *Gran Marcha Americana*.

La *Marcha Homenaje* (WWV 97), compuesta en agosto de 1864 para banda militar, es arreglada posteriormente para orquesta por el propio Wagner y Joachim Raff. Bretón presenta la partitura en el verano de 1880 en el Retiro (9-VII-1880), pero nada sabemos de su recepción ni interpretación el día de su estreno, ni en el resto de la temporada⁴⁰. Lo que es seguro es que es una de las partituras preferidas de Bretón, dirigiéndola brillantemente en la temporada de primavera siguiente en el Teatro de la Zarzuela⁴¹. No obstante, hay que esperar a 1889 para que la obra tenga un reconocimiento general, en un concierto en el que, al concluir la *Marcha Homenaje*, Bretón es felicitado por la infanta Isabel. Calificada entonces como una partitura “monumental”⁴², la crítica musical destaca las “originalísimas sonoridades y vigorosa instrumentación peculiares del gran maestro alemán”⁴³.

Chapí estrena la “Cabalgata de las valkirias” el 23 de agosto de 1881 en el Jardín del Buen Retiro⁴⁴. Instrumentada de forma brillante, la introducción del tercer acto —en *Sí menor* y con su característico ritmo punteado en 9/8— se convierte en una de los fragmentos orquestales más famosos de Wagner en la ciudad y, desde su primera audición, es repetida a instancias del numeroso público. En su segunda audición, una semana más tarde, la “Cabalgata” se vuelve a repetir⁴⁵ y la partitura es considerada por la crítica como la principal novedad de la temporada por su grandiosidad⁴⁶, ocupando un lugar preferente en las principales revistas musicales. *La Correspondencia Musical* destaca la “soberbia” instrumentación de la partitura y cómo la llamada *música del porvenir* “da ya sazonados frutos en el presente, a pesar de sus terribles impugnadores”⁴⁷.

El tercer estreno realizado por la Unión Artístico-Musical es el “Preludio” de *Parsifal*, dirigido por Espino en un concierto extraordinario

⁴⁰ La partitura es anunciada erróneamente como “Gran marcha del rey de Bohemia” (“Diversiones públicas”, *El Liberal*, 9-VII-1880). Días más tarde la partitura se anuncia correctamente como “Gran marcha del rey de Baviera” (“Diversiones públicas”, *El Liberal*, 20-VII-1880).

⁴¹ J.G.L.: “Un concierto en la Zarzuela”, *La Correspondencia Musical*, I, 15, 13-IV-1881, p. 5.

⁴² “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, 11-II-1889.

⁴³ L[uis] A[medo]: “El tercer concierto”, *La España Artística*, II, 34, 15-II-1889, p. 2.

⁴⁴ “Noticias. Madrid”, *La Correspondencia Musical*, I, 34, 24-VIII-1881, p. 6; “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 23-VIII-1881.

⁴⁵ “Noticias. Madrid”, *La Correspondencia Musical*, I, 36, 7-XI-1881, p. 5.

⁴⁶ Mariano del Todo y Herrero: “Los conciertos del Buen Retiro”, *Crónica de la Música*, IV, 21-IX-1881, p. 4.

⁴⁷ “Noticias. Madrid”, *La Correspondencia Musical*, I, 35, 31-VIII-1881, pp. 5-6.

celebrado en su beneficio en el Teatro Apolo el 24 de febrero de 1883. Llamamos la atención sobre este hecho, porque, como el estreno de la “Marcha fúnebre” de *El Ocaso* antes comentado, viene a desmitificar el supuesto enorme retraso de la música española en el siglo XIX y, al mismo tiempo, a poner de relieve la constante puesta al día y el esfuerzo de la Unión en presentar una partitura como el “Preludio”, estrenada tan solo unos meses antes en Bayreuth. Espino rinde homenaje a Wagner dedicando la segunda parte al compositor recientemente fallecido, anunciando⁴⁸ la interpretación de cuatro partituras, entre las cuales figuran como nuevas el preludio citado y el *Siegfried-Idyll* (WWV 103), aunque esta última partitura no llega a tocarse. Pedrell se felicita de este estreno que –dice– “será perfectamente acogido por el público madrileño, ganoso siempre de premiar esfuerzos tan laudables”⁴⁹. No obstante, y a pesar de los augurios favorables de Pedrell, ese sábado el teatro está casi vacío al coincidir la sesión con una corrida en la plaza de toros, lo que retrae a un público que decide mejor comprar una entrada para los novillos, que –como popularmente se dice– “gastarse el dinero en música celestial”⁵⁰. Por este motivo, al hacer balance de la entrada, la contaduría del Apolo registra unos gastos de 1.100 pesetas y unos ingresos de 150. Además, y a pesar de la buena ejecución y de contar con un público selecto –ya que los escasos espectadores son músicos, periodistas y algunos “aficionados distinguidos”⁵¹– la primera audición del “Preludio” causa extrañeza, pues –comenta la prensa– “es preciso oírlo más veces para que el público lo comprenda y pueda apreciar su magnífica instrumentación”⁵². Sin duda, en su incomprensión influye su colocación entre la “Obertura” de *Tannhäuser* y la “Marcha” de *Lohengrin*, partituras repetidas a instancias del público. Pedrell asegura que

la parte del concierto esperada con mayor impaciencia era sin duda la que constituía el homenaje a Wagner, no sólo por la grandeza de las obras que iban a ejecutarse, sino también por la significación que tan importante acto llevaba consigo. [...]

El preludio de *Parsival* [sic], ejecutado por primera vez en España, merced a la iniciativa de la Unión Artístico-Musical, es una composición verdaderamente

⁴⁸ “Noticias”, *La Propaganda Musical*, III, 5, 22-II-1883, p. 5; *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 7; “Las dos sociedades. La Unión Artístico-Musical en Apolo”, *Chorizos y Polacos*, II, 24, 23-II-1883, p. 4.

⁴⁹ *Un músico viejo*: “Teatro de Apolo. Tercer concierto de la Unión Artístico-Musical”, *La Correspondencia Musical*, III, 112, 22-II-1883, p. 4.

⁵⁰ Odanarg (*Bemoles*): “Las dos sociedades. La de Apolo. Concierto de la Unión Artístico-Musical. Beneficio del maestro Espino”, *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 4.

⁵¹ “Conciertos en Apolo”, *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 4.

⁵² *Ibidem*, pp. 5-6.

portentosa y digna en todo del genio inconmensurable de Wagner. La inspiración abunda a raudales, y la instrumentación constituye un prodigio asombroso, a pesar de tales circunstancias, no es obra que logre ser comprendida desde luego, necesitándose a nuestro juicio, varias audiciones para que pueda ser apreciada en toda su grandeza. El preludio de *Parsival* sintetiza la idea mística que sirve de base a todo un poema dramático-religioso, y el no hallarse el público en antecedentes acerca del sentido poético del libro, dificulta más y más la identificación de aquél con el pensamiento del sublime autor.

Así todo, el referido preludio fue escuchado con admiración y encanto sin que la concurrencia escaseara el aplauso que legítimamente merecía⁵³.

La Unión Artístico-Musical estrena la *Marcha Americana* (WWV 110) en el primero de los conciertos de verano de 1885 del Retiro, celebrado el 17 de junio a beneficio de los pobres de la parroquia de San Luis. La *Gran marcha solemne para la apertura de la conmemoración del centenario de la declaración de independencia de los Estados Unidos de América en Sol M*, cierra el programa dirigido por Espino⁵⁴. Compuesta entre febrero y marzo de 1876 en Bayreuth y Berlín, supone un ingreso extra para las debilitadas arcas de Wagner, ya que el compositor recibe por el encargo 5.000 dólares, es decir, 1.000 libras esterlinas⁵⁵. Estrenada el 10 de mayo en la inauguración de la Exposición Universal de Filadelfia con la participación de mil cantantes y una orquesta de 160 profesores⁵⁶, es música circunstancial, cuyo tema está tomado de la “Obertura” de *Ifigenia* de Gluck. No hemos localizado ningún testimonio sobre su estreno en Madrid, pero Espino la dirige nuevamente el 30 de junio y la marcha se escucha con suma complacencia, calificándola la prensa como “obra majestuosa, y en la que resplandece todo el genio de su inmortal autor”⁵⁷.

En lo que se refiere a la interpretación de música doméstica, no conocemos con exactitud la difusión de ediciones musicales en los hogares españoles, aunque tenemos constancia de veladas organizadas fuera de Madrid por los círculos de amistades de Andrés Vidal y Francisco Giner de los Ríos en etapas anteriores. No obstante, pensamos que la música de Wagner llega a adquirir cierta popularidad, si tenemos en cuenta que en la Feria de Sevilla de 1883 “mézclanse los cantos *finos* con los *flamencos*, y en dos tiendas, que sólo se hallan lienzo por en medio, ríndese culto a la vez –con gran contentamiento de los ingleses, que se quedan a la puerta

⁵³ [Felipe Pedrell]: “Teatro de Apolo. Unión Artístico Musical. Concierto extraordinario a beneficio del maestro Espino”, *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, p. 3.

⁵⁴ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 15-VI-1885.

⁵⁵ *La Política*, 14-V-1876.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ “Jardín del Buen Retiro”, *La Correspondencia Musical*, V, 235, 2-VII-1885, p. 5.

convertidos en estatuas— al alemán Wagner, que ha muerto demasiado pronto, y al flamenco Silverio”⁵⁸. El repertorio más popular pertenece al estilo intermedio de Wagner, destacando especialmente dos de sus óperas: *Tannhäuser*, cuya “Marcha” es publicada en *Crónica de la Música* (nos. 116 y 117)⁵⁹, y *Lohengrin*, cuyo “Preludio” del tercer acto y “Marcha Nupcial”, son repartidos entre los suscriptores de *La Correspondencia Musical*⁶⁰. Por otra parte, Pedrell inicia la introducción del escaso repertorio pianístico de Wagner, al repartir entre los suscriptores de *Notas Musicales y Literarias* dos partituras: en su número 31 *Hoja de álbum* en *Do M* (WWV 94), para el Álbum de la princesa Pauline Metternich⁶¹ y, en su número 32, *Hoja de álbum* en *Mi bemol M* (WWV 108).

En resumen, y como conclusión a este apartado, destacamos que en los estrenos wagnerianos realizados por Mariano Vázquez se observa una fuerte polarización de opiniones entre el público, un debate que refleja o se traslada desde la sala de conciertos a la polémica estética mantenida en las publicaciones, en un constante proceso de *feedback* o retroalimentación. Asimismo, la fuerte rivalidad entre la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical manifiesta que en la asimilación de Wagner en Madrid interviene un factor generacional, fenómeno que también se observa en las etapas anteriores y subsiguientes. Como adelantado a su tiempo, el lenguaje musical de Wagner es asumido progresivamente por las diferentes generaciones de músicos.

Estética: el wagnerismo como impulsor del Modernismo y sus relaciones con el krausoinstitucionismo

Emilio Arrieta se muestra realmente clarificador del clima estético de esta etapa, en el discurso⁶² leído en sesión pública y solemne el 28 de enero de 1877 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en representación de los académicos de la sección de Música. El Director del Conservatorio destaca la enorme controversia

⁵⁸ Benito Mas y Prat: “La Feria de Sevilla”, *Ilustración Artística*, II, 81, 16-VII-1883, p. 231.

⁵⁹ La revista reparte la Marcha entre los suscriptores de música difícil. La partitura es propiedad de Antonio Romero y Andía. “Sumario”, *Crónica de la Música*, III, 116, 9-XII-1880, p. 1.

⁶⁰ “Advertencia”, *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 1.

⁶¹ También repartida por *La Ilustración Musical* (nº 18), revista que además publica en su nº 36 el autógrafo de *Der Worte viele sinde gemacht* (WWV 105), canción en *Fa Mayor* para voz sola.

⁶² Emilio Arrieta: *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*. Madrid, M. Tello, 1877. En prensa en: “Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta leyó en la sesión pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 28 de enero de 1877”, *La Propaganda Musical*, III, nos. 7 (8-III-1883, pp. 1-2) y 8 (15-III-1883, pp. 58-59).

suscitada por Wagner en el mundo musical, constatando que su influencia es mayor cada día, especialmente entre los jóvenes compositores, hecho que pone de manifiesto que la cuestión wagneriana es también un debate generacional. Wagner, dice Arrieta, “es la preocupación constante de los hombres educados a la antigua y amamantados en las obras maestras de los clásicos; y es al mismo tiempo el ídolo de los libre armonistas y libre-melodistas que se lanzan ciegos por las huellas de su idolatrado Profeta, antes de haberlo comprendido bien, y careciendo de las altas dotes que, sin manifiesta injusticia, nadie puede negarle”⁶³.

Las denuncias de Arrieta sobre el desconocimiento profundo de la obra wagneriana no son vanas, si tenemos en cuenta el testimonio de Peña y Goñi cuando en 1884 califica al wagnerismo “de microbio predominante” en música, aunque denunciando y refiriéndose a ese wagnerismo descafeinado que utiliza procedimientos de armonización y orquestación de Wagner sin adecuarse a la expresión de la idea literaria⁶⁴. Verdugo del Arte, para unos, y genio para otros, Arrieta aconseja prudencia y cautela en la cuestión wagneriana porque es difícil juzgar a quien, como Wagner, rompe tradiciones y fórmulas tenidas como leyes inmutables por varias generaciones de músicos. Influida por su formación italiana, en su pensamiento subyace cierto conservadurismo que hace que no se pronuncie ni a favor ni en contra, porque, apoyándose en la posición defendida por Gevaert en Bruselas (en el sentido de que el Director del Conservatorio no debe manifestar públicamente juicios sobre la cuestión) recuerda que ya en el discurso⁶⁵ pronunciado en la apertura del año escolar 1875/76, es deliberadamente vago sobre este particular.

La idea apuntada de debate generacional subyace también en la polémica mantenida por Barbieri y Chapí⁶⁶ a raíz del estreno de *Roger de Flor* en 1878. Barbieri recomienda al joven compositor que siga las obras de Mozart, Rossini, Donizetti y Verdi, apartándose de las influencias de Wagner. Dice Barbieri:

⁶³ “Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta leyó en la sesión pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 28 de enero de 1877”, *La Propaganda Musical*, III, 7, 8-III-1883, p. 2.

⁶⁴ A. Peña y Goñi: “Microbios Musicales. El wagnerismo”, *Enciclopedia Musical*, I, 8, 31-VIII-1884, pp. 59-60.

⁶⁵ Emilio Arrieta: *Discurso leído en la inauguración del Curso Escolar de 1875 a 1876 en la Escuela de Música y Declamación, el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Ducazcal, 1875.

⁶⁶ Con motivo de la concesión del pensionado de mérito a Chapí, Barbieri opta de una manera decisiva por Bretón. La polémica mantenida por Barbieri y Chapí tras el estreno de *Roger de Flor*, evidencia para Emilio Casares las deterioradas relaciones personales entre Arrieta –maestro y mentor de Chapí– y Barbieri. Véase Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 360 y ss.

No crea Vd. por esto que yo condeno en absoluto la música de Wagner y sus afines; tal vez sucederá con ella lo que sucedió con las reformas que Góngora introdujo en nuestra poesía; que, andando el tiempo, se deseche lo extravagante y bastardo, quedando como bueno en el arte lo bello y legítimo de que sin duda hay rasgos en las óperas del reformador alemán: lo que sí digo, y es una gran verdad, es que hoy la música de Wagner se halla todavía en tela de juicio, y que por esto un joven compositor como Vd. no debe tomarla por modelo para sus primeras obras, sino inspirarse en aquélla que ha sancionado con sus aplausos la Europa entera⁶⁷.

Es interesante la comparación realizada entre Wagner y Góngora, porque Barbieri intuye a través del lenguaje de Chapí la llegada del Modernismo y de nuevas estéticas europeas con las que no está de acuerdo⁶⁸. Arrieta, por su parte, recuerda que Wagner basa su nuevo drama musical alemán en el teatro griego y la mitología. El wagnerismo, como uno de los elementos generadores del Modernismo, comparte con éste la utilización del símbolo⁶⁹, asimismo punto de encuentro entre gongorismo y wagnerismo, aunque sin duda la obra de Calderón de la Barca es más influyente en el compositor alemán. Para Arrieta, las controversias entre wagneristas y anti-wagneristas, recuerdan a las polémicas entre culteranistas y conceptistas de nuestro siglo XVII y, en este sentido, censura a los autores que criticando a Wagner están fuertemente influidos por el compositor alemán, de la misma forma que los detractores de Góngora, como Quevedo, no estaban libres de la influencia del poeta cordobés⁷⁰.

Otro problema era la misión de la música en el drama, así como el protagonismo de la armonía frente a la melodía. Repitiendo estereotipos reiterados desde la década anterior, Arrieta recuerda que para los anti-wagneristas el sistema wagneriano —*realista* o *materialista*— supone convertir el Arte en Ciencia, en el que la inspiración se suple con combinaciones matemáticas que conducen al culteranismo y al churriguerismo en la música. En este sentido, recordamos que la música wagneriana es considerada *realista* no sólo en el sentido de aprehender con la técnica del *leitmotiv* objetos artificiales (el anillo, la espada —Notung—, el Grial) y naturales (el murmullo del bosque), sino y, sobre todo, es *realista* porque la sujeción de la música al poema propugnada en la teoría wagneriana, es considerada como imitación objetiva⁷¹. Dice Arrieta:

⁶⁷ Francisco Asenjo Barbieri: "Carta a un joven compositor de Música", *Los lunes de El Imparcial*, 18-II-1878. La contestación en Ruperto Chapí: "Contestación del joven compositor", *Los lunes de El Imparcial*, 25-II-1878.

⁶⁸ E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 362.

⁶⁹ Véase Giovanni Allegra (V. Martín Pintado, trad.): "Orígenes románticos del simbolismo. Mitos y submitos: el magisterio de Wagner y el renacer del mito", *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pp. 84-88.

⁷⁰ "Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta...", p. 58.

⁷¹ Véase, J. I. Suárez: "La recepción de la obra...", especialmente pp. 75-77.

Wagner, para manejar [a la música] a su antojo y obligarla a la obediencia y a la humildad, la ha hecho esclava.

«La música, dice, es mujer y debe sacrificarse». Los de la Escuela clásica opinan lo contrario, y aseguran que la música debe siempre servir bien al sentimiento, a las situaciones, y al carácter de los personajes dentro de las reglas severas del Arte de la estética; pero que jamás debe ser esclava, y menos aún víctima sacrificada al capricho del compositor. [...]

Se empeñan los realistas en que la música ha de dejar de ser Arte para convertirse en intérprete material de cosas que no la pertenecen; y sus contrarios contestan que querer que la música lo exprese todo, desde la noción más abstracta y metafísica hasta el sentimiento más concreto; convertirla en traducción fiel y humilde esclava del poema dramático, según pretende la escuela de Wagner, es desconocer su naturaleza y lanzarla por caminos de perdición.

Pero aún es más absurdo, continúan, querer realzar su valor expresivo, mediante la proscripción de la melodía y el enaltecimiento exagerado de la armonía y de la instrumentación fantasmagórica. La melodía y el ritmo son los elementos verdaderamente expresivos, son el dibujo de la música; la armonía, la instrumentación, todos los primores técnicos y científicos del Arte musical son el colorido. Un conjunto de colores no constituye un cuadro; un conjunto de armonías tampoco forma una composición musical. La armonía y la instrumentación realzan, engalanan, acompañan y dan relieve a la melodía; pero ésta y el ritmo son el alma de la música, y ellos son los que principalmente expresan los sentimientos. Ahogar la melodía bajo una armonía intrincada y ruda y una instrumentación rebuscada; convertir el Arte en Ciencia, y la inspiración musical en sabias combinaciones matemáticas, y luego empeñarse en que la música lo exprese todo, es traer a pasos agigantados el reinado del culteranismo y del churriguerismo en un Arte cuyo encanto consiste principalmente en la claridad melódica y rítmica y en la pureza armónica⁷².

Tales eran los principales temas de discusión en la etapa 1877-85, en la que se supera la oposición belcantismo-wagnerismo, no sin polémicas que tienen su último coletazo en la protagonizada por Joaquín Marsillach y Antonio Fargas y Soler entre 1878 y 1879. Fargas y Soler (1813-1888), crítico del *Diario de Barcelona*, sostiene una posición estética similar a la de Hilarión Eslava (1807-1878) en Madrid, postura que ya no es compartida ni siquiera por la generación de Arrieta-Barbieri, que evoluciona en su pensamiento, teniendo una visión más tolerante del fenómeno wagneriano. Por esta razón, cobra fuerza el debate de hasta dónde puede llegar la representación simbólica en la música dramática y si ésta está supeditada a la adopción de la *melodía infinita* y la prosa.

En mayo de 1878 aparece *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico* de Joaquín Marsillach⁷³, publicado en Barcelona y más tarde en Milán,

⁷² "Cuestiones de oportunidad...", pp. 58-59.

⁷³ Joaquín Marsillach: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*, Barcelona, Textidó y Parera, 1878.

traducido al italiano⁷⁴. La finalidad de Marsillach es la contraposición de las propuestas wagneriana e italiana, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones entre texto y música. Marsillach, que sigue preferentemente a Edouard Schuré⁷⁵, censura los *libretti* de la ópera italiana e insiste en que Wagner elimina de sus óperas las concesiones al espectador en busca del realismo (verdad dramática), criticando la teoría de Beauquier⁷⁶, según la cual, todo buen libreto de ópera debe contener “situaciones musicales”.

Precede al ensayo de Marsillach un prólogo⁷⁷ epistolar de José de Letamendi redactado en Madrid y recogido en sus obras completas bajo el título “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral”⁷⁸. En la carta, Letamendi resume la estética del drama musical wagneriano, reflexionando sobre la idea de *obra de arte total* y destacando que el teatro es “un templo donde el Arte supremo, uno en su esencia, combina todos los modos de que es susceptible”⁷⁹. El teatro es —continúa Letamendi— “el santuario del Arte único, debiendo admitir, en consecuencia, que los diferentes resultados estéticos de la Escena no constituyen Artes distintas, sino modos diversos de ese Arte único, a quien por motivos de solemnidad de lenguaje, apellidé desde un principio Arte supremo”⁸⁰. En este sentido, en el drama lírico intervienen el *modo pictórico*, el *modo escultórico*, el *metaláctico* (tramoya), el *mímico*, el *verbal* y el *musical*. El prólogo de Letamendi, traducido al alemán en las *Bayreuther Blätter*⁸¹, es leído por Wagner la tarde del 26 de septiembre con verdadero deleite⁸². Su publicación en la revista wagneriana constituye, en nuestra opinión, la mejor prueba de la importancia de este escrito, junto con la carta de agradecimiento que Wagner escribe a Marsillach contestando esa misma tarde. Wagner alaba de forma entusiasta el ensayo del profesor de la Universidad Central de Madrid en esta epístola⁸³ traducida por

⁷⁴ J. Marsillach: *Ricardo Wagner. Saggio biografico critico di Giachino Marsillach Leonart. Versione dallo spagnnolo e prefazione di Daniele Rubi. Secondo Viaggio nelle región dell'Avenire, note ed appendici del Dott. Filippo Filippi. Coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*, Milán, Tip. L. F. Cogliati, 1880. Reimpresión en Milán, L. F. Cogliati, 1881.

⁷⁵ Edouard Schuré: *Le Drame Musical*, París, Sandoz, 1875.

⁷⁶ Charles Beauquier: *La Philosophie de la Musique*, París, Germer Bailliére, 1866.

⁷⁷ José de Letamendi: “Prólogo epistolar”, *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico critico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*, Barcelona, Texidó y Parera, 1878. pp. 11-29.

⁷⁸ J. de Letamendi: “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral”, *Obras Completas*, Madrid, Establecimientos Til-Leit de F. Rodríguez Ojeda, 1907, Vol. I, pp. 68-81.

⁷⁹ J. de Letamendi, Prólogo cit, p. 17.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁸¹ J. de Letamendi: “Gedanken über die künstlerischen Betreibungen Richard Wagners”, *Bayreuther Blätter*, I (1878), pp. 245-263.

⁸² Cosima Wagner (Martín Gregor-Dellin & Dietrich Mack, eds.): *Diaries 1878-1883*, vol. II, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980, p. 156.

⁸³ La transcripción del original alemán puede consultarse en Alfonsina Janés i Nadal: *Lobra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau editor, 1983, p. 60.

Marsillach en el periódico *El Globo*⁸⁴. Cosima anota en su diario que Wagner encuentra el ensayo ejemplar –la composición del conjunto, las imágenes, el pensamiento, la ternura de espíritu, el lenguaje⁸⁵– remitiendo una extensa misiva cuya idea principal son las relaciones entre alemanes y españoles, consideradas por Wagner mucho más evidentes que entre alemanes e italianos. Marsillach contesta en una carta leída por los Wagner el 20 de octubre: Wagner, nos cuenta Cosima, lleva a la mesa todo el correo de los amigos y entre él una preciosa carta del *Español*, como habitualmente le llaman⁸⁶.

En noviembre, y en contestación al *Ensayo....*, Fargas y Soler publica el folleto *Observaciones (en vindicación de la ópera italiana) al Ensayo Biográfico-crítico...*⁸⁷. La idea central de estas *Observaciones* es que la influencia de Wagner es perjudicial para la música dramática. En su réplica, Marsillach publica *Contrarréplica a las "Observaciones" de D. Antonio Fargas y Soler...*⁸⁸, folleto de 47 páginas fechado en Madrid en febrero de 1879. Marsillach, en calidad de representante de la *Patronatverein de Bayreuth*, rebate el modelo formalista defendido por Fargas y Soler, insistiendo en que el poema, es decir, la acción preconcebida y desarrollada con entera independencia, debe fijar el carácter de la música en el drama musical. En su respuesta, Fargas y Soler escribe *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Lleonart...*⁸⁹. La polémica continúa el debate estético planteado en la etapa anterior, pero además, manifiesta la diferencia generacional de ambos autores.

Para los antiwagnerianos los dramas de Wagner son un continuo recitado monótono y, calificando su música de *realista*, critican la tendencia de algunos compositores a realizar música descriptiva. Representante tardío del belcantismo es Luis Carmena y Millán (1845), quien en septiembre de 1878 publica *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*⁹⁰, precedido por un prólogo de Barbieri en el que recuerda la antigüedad que tiene en España la práctica de ocultar la orquesta, como

⁸⁴ J. Marsillach: "A propósito del *Lohengrin*", *El Globo*, 28-III-1881.

⁸⁵ C. Wagner: *Diaries...*, pp. 156-57.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁷ Antonio Fargas y Soler: *Observaciones al Ensayo biográfico-crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach Lleonart*, Barcelona, Jaime Jepús, 1878.

⁸⁸ J. Marsillach: *Contrarréplica a las "Observaciones" de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana por Joaquín Marsillach y Lleonart representante de la Patronatverein de Bayreuth*, Barcelona, Imp. de la Renaixensa, 1879. El ejemplar consultado por nosotros lleva la siguiente dedicatoria: "A D. José Inzenga su admirador y afmo. amigo Joaq. Marsillach, Madrid 18 junio 1880".

⁸⁹ A. Fargas y Soler: *Contestación a la Contrarréplica de D. Joaquín Marsillach y Lleonart a mis Observaciones en vindicación de la ópera italiana*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1879.

⁹⁰ Luis Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

hace Wagner en el teatro de Bayreuth⁹¹. Desde esta perspectiva *idealista* –*formalista*⁹²– Wagner confunde la Filosofía con el Arte (Música), cuyo objeto no es la idea, sino el sentimiento o –en otros términos– no es el concepto, sino la pasión. Así pues, la música está reñida con “las inspiraciones de la inteligencia, que exigen fórmulas expresivas completas, y que necesitan una determinación tan acabada y definitiva como sólo pueden proporcionársela la poesía y la ciencia, es decir, el maravilloso instrumento de la palabra”⁹³. Además, la finalidad última del arte es el sentimiento placentero proporcionado por las manifestaciones artísticas, ya que lejos de ser el lado pueril del arte, es la parte más esencial de él y sirve de criterio para juzgar el valor de sus producciones. Wagner

es un apóstol, un profesor de *filosofía musical* [...] alemana, oscura, ambiciosa, enemiga de la experiencia del sentimiento y confiada en la virtud de la abstracción. Muchos han filosofado sobre su arte; pero [...] nunca se había dado el caso de que pusieran por encima de la expresión directa de las afecciones o de las pasiones humanas las representaciones de los objetos o de las cosas que pueden producir esas afecciones o esas pasiones. Este procedimiento casi mecánico parece nacido de una teoría materialista del arte, y esta manera de conmovernos, hiriendo nuestros oídos por la sensación directa de los objetos, no es menos extraña, ni (permítasenos la palabra) menos brutal que lo sería el procedimiento de un pintor que para procurarnos la sensación de la luz diera un golpe sobre el nervio óptico de nuestro ojo⁹⁴.

Desde la postura wagneriana, el error fundamental de la ópera tradicional consiste en convertir un medio de expresión (la música) en un fin, y éste (el drama), en medio. El wagnerismo critica a la ópera italiana debido a que sus formas tradicionales son utilizadas sin que el compositor examine su conveniencia dramática. *Romanza*, *dúo* (*andante-allegro-coda*), *aria* (*cavatina* y *cabaletta*), *rondó*, *concertante*, etc, no se deben utilizar sin tener

⁹¹ *La selva sin amor*, estrenada en Real Palacio en 1629, es publicada por Lope de Vega en 1630 con una dedicatoria al Almirante de Castilla, donde asegura que “los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro [sic] sin ser vistos” (Francisco Asenjo Barbieri: “Prólogo”, en L. Carmena y Millán: *Crónica de la ópera...*, p. XI). En una nota al pie Barbieri traslada esta indicación de Lope “a los que ponderan la novedad introducida por Wagner el año 1876 en la colocación de su orquesta para la representación de la Trilogía *El Anillo de los Nibelungos*”. “La Antigüedad de la Ópera Española”, *Crónica de la Música*, I, 3, 10-X-1878, p. 2. Este dato ya había sido citado por Arrieta en “Cuestiones de oportunidad...”, p. 58.

⁹² La música, forma pura del sentimiento, no debe plegarse ante el significado de las palabras, o –en otros términos– no debe ser descriptiva. Sosteniendo el principio de universalidad de la música y el carácter abstracto y formal de ésta respecto a todo sentimiento determinado, Schopenhauer considera que a una determinada expresión musical pueden someterse diferentes textos: basta con que los sentimientos expresados a través del texto se adapten en la *forma* a la música que acompañan.

⁹³ Ramón Gil Osorio y Sánchez: “Opiniones Musicales”, *Crónica de la Música*, IV, 121, 13-I-1881, p. 2.

⁹⁴ L. Quesnel: “La música del porvenir”, *Crónica de la Música*, II, 41, 3-VII-1879, p. 1.

en cuenta el desarrollo dramático de la acción. Este argumento retoma la idea de Gluck de organizar los actos en pocas escenas siguiendo un criterio de verosimilitud y responde a las necesidades de una nueva sociedad. Considerando a Wagner como redentor del libreto, algunos wagneristas recomiendan a los compositores españoles que acudan a argumentos históricos, fantásticos y mitológicos, destacando como modelos *Tannhäuser*⁹⁵ y *El Anillo de los Nibelungos*, entre otros⁹⁶. El éxito de la teoría de la obra de arte total (Gesamtkunstwerk), reside en la faceta de Wagner como esteta y filósofo de la música. Wagner construye “con el talento observador del filósofo, con la vasta ilustración del erudito, con el fino discernimiento del crítico [...], ventaja incontrastable para dar a conocer sus ideas sobre la ciencia musical y para contribuir a su propagación y a su triunfo”⁹⁷.

Precisamente la idea de reunión de las artes en el drama lírico es uno de los puntos de encuentro entre wagnerismo y krausoinstitucionismo, para el cual, el objeto estético –como el Universo– responde al triple principio de unicidad, pluralidad y variedad. En el drama lírico –dice Gabriel Rodríguez– “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”⁹⁸. Por tanto, el institucionismo no considera que esta idea sea un invento del compositor alemán, sino el resultado natural del modo de sentir de su época.

Asimismo, el institucionismo critica el uso de la voz en el recitado wagneriano y prefiere la poesía como género para confeccionar los libretos, dos cuestiones íntimamente relacionadas. El krausismo, regido en su conjunto por el principio de Unidad, está basado en el denominado “racionalismo armónico” o “realismo racional”, que pretende conciliar armoniosamente la concepción clásica y romántica de las artes, propugnando un equilibrio entre forma y contenido. En este sentido, Krause considera que en la creación artística interviene no sólo el sentimiento, sino también la razón, por lo que en toda obra de arte se requiere del concurso armónico de las fuerzas intelectuales y sensitivas⁹⁹. Este hecho

⁹⁵ En este sentido recordamos *Garín*, de Bretón.

⁹⁶ [Joaquín Marsillach]: “Apuntes acerca del drama musical. Algo relativo a la llamada ópera española”, *La Crítica Teatral*, I, 6, 14-X-1879, pp. 4-6.

⁹⁷ Ildelfonso Jimeno [de Lerma]: “Wagner y su estilo”, *Crónica de la Música*, II, 21, 13-II-1879, p. 2.

⁹⁸ “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”, *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 22.

⁹⁹ Karl C. F. Krause (Giner de los Ríos, trad): *Compendio de Estética*, Madrid, Verbum, 1995, pp. 85-86.

hace que la música vocal adquiera en el pensamiento krausista una preponderancia sobre todas las demás, ya que, en su condición de música con texto, es la única que puede expresar conceptos, a diferencia de la música pura, asemántica. Conforme al principio del “realismo armónico” –y a diferencia de la prosa– la poesía es el género literario en el que idealidad y realidad se conjugan en su justo medio, porque el poema es una manifestación con forma particular y determinada y, por tanto, la manifestación literaria más acabada¹⁰⁰. La poesía –dice Ureña– “junta todas las artes con el lazo de la palabra métrica, y estrecha esta unión mediante el canto, el baile y el drama”¹⁰¹. Al mismo tiempo, la poesía es un poderoso instrumento de propagación del “Ideal”, y por tanto, un popularísimo medio de educación que influye decisivamente en la vida de los pueblos¹⁰². De ahí que José Inzenga critique el uso de la voz en el recitado wagneriano:

Los virtuosos del canto, que con sus arrebatadores gorgoritos hicieron las delicias de nuestros antepasados, retrasaron, a no dudarlo, más de medio siglo, el adelanto y desarrollo del drama musical iniciado por Gluck y elevado después a tan gran altura por Mozart, Rossini y Meyerbeer; pero fuerza es confesar que Wagner se ha vengado de ellos con tanta crueldad como ensañamiento al anularlos casi del todo en sus modernas obras. Así pues, no deberá extrañarse que en mi condición de compositor, admire y venero como el que más, la esplendorosa figura del inmortal autor de *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*; pero como maestro de canto y conservador de sus grandes tradiciones, deploro con toda mi alma, y considere hasta como perjudicial su sistema o escuela de música, que, por bello que sea y por mucho que influya en el porvenir del arte dramático, ha dado al traste, deliberadamente, con el elemento que más ha contribuido a conquistarle la popularidad y vida que ha alcanzado hasta nuestros días¹⁰³.

Las palabras de Inzenga recuerdan a Barbieri en su crítica al recitado wagneriano en su polémica con Peña y Goñi de 1874¹⁰⁴. Asimismo, la influencia institucionista está detrás de las críticas de Marsillach al excesivo empleo del recitado en *Tristán e Isolda* y *El Ocaso de los Dioses*, considerando que entre las últimas partituras de Wagner y la ópera italiana existe un justo medio que es *Lohengrin*¹⁰⁵. También llamamos la atención

¹⁰⁰ Francisco de Paula Canalejas: *Curso de Literatura General. La poesía y la palabra. Parte primera*. Madrid, Impr. de la Reforma (a cargo de Benigno Carranza), 1968, pp. 72-78.

¹⁰¹ Enrique Ureña, José Luis Fernández y Johannes Seidal: *El “Ideal de la Humanidad” de Sanz del Río y su origen alemán: Textos comparados con una introducción*, Madrid, UPCO, 1992, p. 125.

¹⁰² Manuel de la Revilla: *Principios generales de literatura*, Madrid, Iravedra, 1872, p. 182.

¹⁰³ José Inzenga: “El sistema o escuela de música de Wagner”, *Notas Musicales y Literarias*, II, 32, 15-III-1883, p. 3.

¹⁰⁴ Francisco Asenjo Barbieri: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”, *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, pp. 3-4 y 7.

¹⁰⁵ J. Marsillach: *Ensayo biográfico-crítico...*, pp. 69-98.

sobre la coincidencia de pensamientos con Peña y Goñi¹⁰⁶, que en la recensión crítica realizada al *Ensayo* de Marsillach, encuentra al catalán excesivamente wagnerista porque –dice el crítico–

el teatro es y será siempre pura convención; su existencia se basa en las concesiones del espectador, y será, por ende, difícilísimo someterlo a un materialismo que lo mataría. Téngalo presente el señor Marsillach, y crea que las ideas de Beauquier, discutibles en extremo en su esencia, se fundan en necesidades imperiosas que afectan al organismo vital del arte, necesidades que Wagner reconoce, a pesar suyo, cuando su numen musical le lleva, por ejemplo, a la grandiosa, a la sublime explosión del acto primero de *Lohengrin*.

Entre los libretos de los maestros italianos y los poemas de *Tristán* y *Meistersinger*, existe un término medio, aún no hallado, pero que un talento ecléctico, un genio vigoroso hallará un día. Y ese día se conocerá la gigantesca huella de Wagner y se apreciarán los grandes beneficios que sus revoluciones han de proporcionar al arte.

Dice Beauquier que todo buen libreto debe estar lleno de situaciones musicales; y llama así «a la parte de la obra literaria en la que, habiendo llegado los sentimientos de los personajes a cierto grado de exaltación, los actores pueden prescindir de la acción, detenerse y volver sobre sí mismos para desarrollar la pasión que los anima».

El Sr. Marsillach se ríe de este párrafo, y hace muy mal. Este párrafo es el final del primer acto de *Lohengrin*, y de ningún modo el chabacano *espera que te lo diré cantando*, del prólogo del Sr. Letamendi¹⁰⁷.

Otra de las críticas realizadas por el institucionismo a la obra wagneriana se refiere al carácter eminentemente nacional de la producción de Wagner. Los institucionistas apoyan la creación de una ópera nacional, siempre de aspiración universal, que fusione el elemento nacional con el extranjero. Si en años anteriores Manuel de la Revilla¹⁰⁸ proponía a Italia y Alemania como naciones que deben reunirse en la ópera española –negando la existencia de una escuela nacional francesa– en 1877 Gabriel Rodríguez¹⁰⁹ considera tres escuelas –italiana, francesa y alemana– representadas respectivamente por Verdi, Gounod y Wagner, compositor que –en opinión de Rodríguez– podría haber realizado dicha fusión, de no ser “por sus extrañas ideas filosóficas y su concepción errónea del drama lírico”¹¹⁰. Llamamos la atención sobre la cita de Gounod y la considera-

¹⁰⁶ A. Peña y Goñi: “Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*, II, nos. 48 (21-VIII-1879, pp. 3-4), 49 (28-VIII-1879, pp. 3-4), 50 (4-IX-1879, p. 3) y 51 (11-IX-1879, pp. 2-3).

¹⁰⁷ A. Peña y Goñi: “Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*, II, 48, 21-VIII-1879, p. 4.

¹⁰⁸ Manuel 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.

¹⁰⁹ Socio Accionista nº 6. “Lista de señores accionistas hasta el 30 de septiembre de 1877”, *BILE*, I, 12, 5-X-1877, p. 68.

¹¹⁰ “Naturaleza de la Música por D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga”, *BILE*, I, 5, 17-VI-1877, p. 30.

ción de una escuela francesa, porque presenta claras analogías con lo expuesto por Peña y Goñi¹¹¹ desde principios de la década, en un eclecticismo similar al de Gounod¹¹² o de Saint-Saëns¹¹³ e inspirado en las doctrinas de Víctor Cousin¹¹⁴.

Rodríguez critica el marcado carácter nacional alemán de la producción wagneriana, porque considera que no cumple con la condición de universalidad que debe tener el drama. El ideal nacional –dice Rodríguez– “es ya pequeño y nuestros músicos deben inspirarse en el ideal universal artístico, realizando el mejor drama lírico posible, sin encerrarse en fórmulas y estilos particulares”¹¹⁵. Explicando *Don Giovanni* como fusión sintética de la ópera italiana y francesa posterior a la reforma de Gluck¹¹⁶, considera *Lohengrin* como la partitura donde Wagner más se aproxima al drama mozartiano. Sin duda, esta opinión está determinada por aspectos formales, así como por las conexiones de la leyenda del Santo Grial con España y la universalidad del asunto. En lo que se refiere a su crítica a la concepción wagneriana sobre el drama lírico, Rodríguez considera que música y poesía –nunca prosa– deben hacerse mutuas concesiones, porque comprende la historia de la música vocal –desde el madrigal renacentista a Wagner– como progreso constante en la expresión musical del pensamiento o idea literaria.

En resumen: se debe estudiar la armonía y la orquestación de Wagner para conjugar el elemento moderno (idea de “progreso”) con el nacional. No obstante, sus innovaciones en ambos terrenos deben utilizarse con cautela en la pretensión de equilibrio entre forma y fondo. Por esta razón, se rechaza la prosa en la confección de los libretos y se previene contra el exclusivismo del sistema wagneriano, en la creencia de que va en detrimento de la voz.

¹¹¹ Antonio Peña y Goñi: “Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta segunda”, *La Ilustración de Madrid*, II, 36, 30-VI-1871, p. 192. También en *La España Musical*, VI, 271, 7-IX-1871, p. 3.

¹¹² Charles Gounod critica el espíritu de sistema wagneriano y su intransigencia. Mostrándose ecléctico como teórico y compositor, opina que el modelo formal de la ópera italiana puede ser válido desde el punto de vista dramático, porque expresa la verdad a través –dice– “de la variedad y la diferencia clara y franca de las situaciones”. C. Gounod: “Un Prólogo de Gounod”, *La Correspondencia Musical*, IV, nos. 183 (3-VII-1884, p. 4) y 184 (10-VII-1884, pp. 2-3).

¹¹³ “Lo que hay de nuevo. Principios musicales”, *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, pp. 4-5.

¹¹⁴ Victor Cousin (París 1792; Cannes 1867), filósofo francés fundador del eclecticismo y autor de *Historia general de la filosofía* (1863).

¹¹⁵ “Naturaleza de la Música...”, *BILE*, I, 5, 17-VI-1877, p. 30.

¹¹⁶ “Naturaleza de la Música...”, *BILE*, I, 4, 27-V-1877, p. 22.

Representaciones de ópera: Lohengrin

Estrenada en el Teatro Real el 24 de marzo de 1881 bajo la dirección de Juan Goula, *Lohengrin* es la ópera wagneriana del reinado de Alfonso XII. El director catalán repone *Lohengrin* en la temporada 1881/82, estrenándola en mayo de 1882 en el teatro Principal de Barcelona con parte de la compañía del regio coliseo. Desde su estreno, *Lohengrin* se convierte en obra de repertorio y –aunque es desigualmente interpretada y acogida en las siguientes temporadas– es considerada por la mayoría de la crítica como la obra maestra de Wagner. Representada 196 veces¹¹⁷ desde su estreno hasta el cierre del Real en 1925, una parte de su éxito viene motivado por la identificación de los madrileños con el tema de la ópera: el vínculo del asunto del Grial con España es destacado por la crítica para conjugar, de esta forma, la modernidad alemana con nuestra tradición literaria. El gran éxito de la partitura entre el público se confirma en la temporada 1885/86 cuando Manuel Pérez¹¹⁸ –institucionista, concertino y director del Teatro Real– interpreta *Lohengrin* con Roberto Stagno (Lohengrin) y Mila Kupfer (Elsa) en los papeles protagonistas. Es en esta etapa pre-modernista cuando la ópera del *Caballero del Cisne* empieza a simbolizar el triunfo frente al *Cisne de Pésaro* (Rossini); D’Anunzio, el poeta hispanoindio iniciador del modernismo, escribe en este sentido:

Fue en una hora divina para el género humano.
El cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
Fue en medio de una aurora, fue para revivir¹¹⁹.

En nuestro artículo anterior hemos comentado el estreno de *Rienzi* en 1876. Tras su reposición en la temporada 1876/77, el empresario del Teatro Real, Teodoro Robles, no programa ningún título wagneriano más. Con José Fernando Rovira como nuevo empresario desde la temporada 1879/80, el público demanda cambios pues, aunque tiene asimilado el estilo intermedio de Wagner, especialmente a través de los fragmentos de *Tannhäuser* y *Lohengrin* escuchados en los conciertos, estas partituras no se conocen aún en el Real. Así lo expresa Marsillach en 1879, quien, criticando explícitamente a Carmena, hace notar que “hasta ahora ese público, que algunos quisieran estacionario, se ha mostrado con Wagner más benévolo y justo que muchos críticos tan llenos de ínfulas

¹¹⁷ Joaquín Turina Gómez: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 321.

¹¹⁸ Socio Accionista nº 391. “Lista de señores accionistas hasta el 30 de septiembre de 1877”, *BILE*, I, 12, 5-X-1877, p. 71.

¹¹⁹ D’Annunzio. Citado en Allegra, “Orígenes románticos del simbolismo...”, p. 88.

de eruditos como vacíos de sentido artístico”¹²⁰. Esta situación de constante demanda por parte de la prensa wagnerista, se mantendrá hasta el estreno de *Lohengrin*.

El público más predisposto a Wagner se encuentra localizado en el paraíso y, en este cambio de década, pertenece preferentemente a una clase social baja o media-baja. A diferencia de lo que ocurre en el resto del teatro, donde normalmente se conversa sobre política, caballos, crónicas escandalosas... de todo menos de música, en el paraíso se habla de música siempre y de todo lo demás después. Los habituales al paraíso son muy aficionados a la ópera y en las conversaciones de los entreactos se discute acaloradamente acerca de la superioridad de la música alemana sobre la italiana, siendo Verdi y Wagner los polos opuestos sobre los que estas disputas giran. La concurrencia habitual al paraíso se compone de

estudiantes, empleados de todas clases con corto sueldo, literatos, aunque era excusado decirlo, sabiendo que va allí la gente de poco dinero; artistas en general, amas de huéspedes, mamás con niñas alumnas del Conservatorio, mamás con niñas alumnas de cualquier parte y sin dote, en busca de novios; costureras ilustradas, oficiales de la guarnición, no teniendo más que la paga, de paisano por supuesto; coristas cesantes, toda clase de excapitalistas aficionados a la música; de vez en cuando alguna dama elegante, de tapadillo (¿comprendes, Fabio, lo que voy diciendo?); paletos, criadas y soldados, con y sin distinción de higos a brevas; policía con secreto y sin él, sobre todo las noches en que se teme alguna *ovación*, y por último claqueros, nombre que, aunque no sea bonito, me parece mucho más a propósito que decir: los de la *claque*¹²¹.

Lohengrin es la nueva obra de Wagner elegida por Rovira para ser presentada en Madrid. La opción de *Lohengrin*, descartando otras producciones como *El Holandés Errante* o *Tannhäuser*, supone apostar por la ópera mejor recibida en Italia, el país que por sus gustos musicales más se parece al español¹²². Así pues, desde el punto de vista de su recepción en el público, *Lohengrin* es la que reúne a priori mejores condiciones; en palabras de Peña y Goñi es la partitura “que sintetiza todo cuanto las doctrinas estéticas del gran reformador tienen de asequible para la generalidad del público”¹²³. José Muñoz Carro¹²⁴ también destaca que *Lohengrin* es la producción de

¹²⁰ J. Marsillach: *Contrarréplica...*, p. 24.

¹²¹ Andrés Ruigómez: “El paraíso... perdido del Teatro Real”, *La Ópera*, I, 5, 29-XI-1878, pp. 38-39.

¹²² *Un Músico Viejo* [Pedrell]: “Teatro Real. *Lohengrin*”, *Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 3.

¹²³ A. Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”, *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

¹²⁴ José Muñoz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical de Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*, IV, nos. 128 (3-III-1881, pp. 1-3), 131 (23-III-1881, pp. 1-2), 132 (30-III-1881, pp. 1-2), 134 (13-IV-1881, p. 3) y 135 (20-IV-1881, pp. 1-2).

Wagner “más comprensible para los acostumbrados a oír música italiana, porque la melodía es más clara, más transparente y más desnuda que en el resto de sus obras”¹²⁵. En la elección de *Lohengrin* influye también la contratación de cantantes, ya que al ser la que más circula por los teatros de ópera italiana, ofrece la ventaja de ser la más conocida por los solistas¹²⁶. De hecho, Ginevra Giovannoni y Roberto Stagno, dos artistas de *primísimo cartello* contratados por Rovira acaban de interpretar con gran éxito los papeles protagonistas de *Lohengrin* en el teatro de Génova¹²⁷.

El estado de expectación que provoca el proyecto de la empresa del Teatro Real al anunciar la representación de *Lohengrin* es enorme, y, en la preparación del público, ejercen una influencia notable tanto las audiciones en los conciertos, como la actividad de la prensa¹²⁸. *Lohengrin* es presentado por la crítica como obra maestra de Wagner y como un acontecimiento que pertenece a “un género nuevo”¹²⁹, puesto que *Rienzi* no es una partitura característica del estilo wagneriano. En palabras de Muñiz Carro “íbamos a contemplar frente a frente, por primera vez, una de esas producciones que verdaderamente pueden llamarse wagnerianas por pertenecer al número de aquéllas en que el discutido maestro tiene ya su estilo propio, aunque éste no sea tan genuinamente wagneriano como el de *Los Maestros Cantores* y *Tristán e Isolda*”¹³⁰.

La destitución de Stagno en el rol principal pocos días antes del estreno y una polémica con Rovira, la campaña de los diarios contra el empresario, la suspensión del estreno en tres ocasiones... aumentan la ansiedad del público¹³¹. La polémica refleja cierto pique profesional entre el tenor italiano y Gayarre, su sustituto, si bien es cierto que la mayoría de la crítica se alegra del cambio. A punto de concluir la temporada, el deseado estreno puede verificarse gracias a Gayarre que, conociendo *Lohengrin*¹³², se presta a cantarlo con muy pocos ensayos. Con media hora de retraso empieza la primera función –de un total de cuatro– en la que el teatro

¹²⁵ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n° 134, 13-IV-1881, p. 3.

¹²⁶ Años más tarde, Pedrell sigue denunciando esta dependencia de los cantantes italianos que va en menos cabo de la introducción de nuevas óperas wagnerianas en España. Felipe Pedrell: “La Quincena musical”, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 2, 15-II-1888, p. 2.

¹²⁷ “Miscelánea”, *Crónica de la Música*, III, 92, 24-VI-1880, p. 3; “Los teatros líricos”, *Crónica de la Música*, III, 94, 8-VII-1880, p. 5.

¹²⁸ A. Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”, *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

¹²⁹ J. M. Esperanza y Sola: “Revista musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

¹³⁰ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n° 132, 30-III-1881, p. 1.

¹³¹ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹³² Gayarre interpreta *Lohengrin* la temporada anterior en Londres. “Audiciones y Conciertos”, *Crónica de la Música*, III, 80, 1-IV-1880, p. 3.

está prácticamente lleno, aunque hay una ausencia notable: la familia real no asiste porque está en una función benéfica en el Teatro de la Comedia¹³³. En el Real

las butacas, casi todas ocupadas, como los palcos; los asientos del tercer piso, llenos; el paraíso, atestado, los pasillos, rebosando de aficionados, que discutían con calor acerca de la música que iban a escuchar muy pronto, los ánimos conmovidos como en todas las ocasiones en que se espera algún acontecimiento notable, el calor que sofocaba; la exaltación con que luchaban wagneristas y anti-wagneristas; el tono de seguridad que hablaban los *profetas* de las condiciones de una partitura que conocían tanto como el emperador de la China; los augurios favorables de los amigos de la empresa y los adversos presagios de los que preveían una catástrofe, revelarían al hombre más desconocedor de nuestro público que algo grande, algo solemne, algo importante, algo decisivo para el gusto musical de los diletantes iba a verificarse aquella noche en el teatro¹³⁴.

El elenco de solistas¹³⁵ bien en general. Solamente Muñiz Carro lamenta el abuso de giros italianos utilizados por Gayarre y denuncia la manía de Pasqua de italianizar todas las cadencias; la soprano —dice— “debiera cuidar de no tomar ciertas actitudes afectadas y de cantar ajustándose más al espíritu de la música de Wagner”¹³⁶. Aunque Goula lleva excesivamente lento el acto segundo, lo cierto es que en general su interpretación es valorada muy positivamente por *El Globo*, *El Imparcial*, Pedrell y Peña y Goñi¹³⁷. Por esta razón, ponderamos las palabras de José Subirá cuando afirma que Goula “sabía concertar con experiencia y diligencia, pero Wagner le vino muy ancho”¹³⁸. Sin faltarle parte de razón, lo cierto es que en Madrid no se conocía aún a Mancinelli, el primer director propiamente wagneriano, en el sentido “moderno” del término, escuchado en la ciudad. Por otra parte, todos los testimonios coinciden en alabar la interpretación de la orquesta y el coro, que está bien salvo algún que otro desliz.

La ópera es presentada con todo lujo de detalles, lo que constituye la excepción de la temporada. Son muy alabados atrezzo, vestuario y dirección escénica de Francisco Saper, especialmente porque el coro toma parte en el drama participando del movimiento y olvidando la inverosímil

¹³³ José Subirá: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1949, p. 312.

¹³⁴ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n.º 132, p. 2.

¹³⁵ Gayarre (Lohengrin), Giovannoni (Elsa), Giuseppe Kaschmann (Federico de Telramondo), Giussepina Pasqua (Ortruda), Antonio Ponsini (Heraldo) y Antonio Vidal (Enrique el pajarero).

¹³⁶ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n.º 132, p.2.

¹³⁷ A. D.: “Novedades teatrales. Ópera”, *El Globo*, 25-III-1881; “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*”, *El Imparcial*, 25-III-1881; *Un músico viejo*: “Teatro Real. *Lohengrin*”, *La Correspondencia Musical*, I, 13, 31-III-1881, p. 4; A. Peña y Goñi: “Los artistas del Real. Luis Mancinelli”, *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, p. 1.

¹³⁸ J. Subirá: “Historia y anecdotario...”, p. 313.

media luna en que se presenta en el resto de óperas¹³⁹, aunque es probable que este cambio se produzca después de la primera función, tras las denuncias de Muñiz Carro que, contradiciendo otros testimonios, asegura que el día de su estreno el coro “forma en semicírculo frente al proscenio siempre que hay una pieza de conjunto”¹⁴⁰. Otra innovación contribuye a dar más realce al espectáculo, la llegada de la luz eléctrica al Teatro Real, ya que Rovira había encargado en París tres “soles eléctricos” destinados a los bailes de máscaras. Los tres focos se colocan en la lucerna, el techo del escenario y el pórtico de entrada al restaurante del teatro por la plaza de Isabel II¹⁴¹. La luz eléctrica es otro elemento que preconiza la incipiente y progresiva llegada del Modernismo a la ciudad.

Para el estreno de *Lohengrin* Rovira encarga la realización de las decoraciones, lo que reafirma el esfuerzo hecho por el empresario para su puesta en escena, ya que no es infrecuente que en el teatro se reaprovechen otras anteriores. Desde el punto de vista estilístico, las pinturas—realizadas por Jorge Bussato y Bernardo Bonardi, en colaboración con Pedro Valls—siguen los mismos patrones que otras de la época. Destaca la escenografía realizada sobre la ribera del Escalda, calificada de “verdadera obra de arte”¹⁴², aunque su dramatismo plástico está más en la utilización de la luz eléctrica sobre este paisaje, que en el paisaje mismo¹⁴³.

Las crónicas destacan la favorable acogida de *Lohengrin* en la primera representación, aunque este éxito se debe en parte a la *claqué* contratada por la empresa y algunos cantantes. En este sentido, la crítica wagneriana recomienda aplaudir únicamente en los finales de acto, para no confundir los aplausos espontáneos con los pagados, al mismo tiempo que no se interrumpe el desarrollo de la acción dramática¹⁴⁴. No obstante, autores de tendencia bien distinta coinciden en destacar la buena acogida de la partitura y, desde los más wagnerianos, hasta los que se declaran más conservadores en gustos musicales, reconocen el éxito de *Lohengrin*, aunque Esperanza y Sola concluye su revista asegurando que Wagner no acabará con la ópera italiana: “esto no matará a aquello”¹⁴⁵. Sin embargo, el estreno de *Lohengrin* pone de manifiesto que la música de Wagner se va aclimatando en la ciudad de forma similar a lo ocurrido en Italia diez años

¹³⁹ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

¹⁴⁰ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n.º 132, p. 2.

¹⁴¹ *El Imparcial*, 13-I-1881.

¹⁴² “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 25-III-1881.

¹⁴³ A. María Arias de Cossio: *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 186.

¹⁴⁴ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n.º 132, p. 2.

¹⁴⁵ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 12, 30-III-1881, p. 207.

atrás y, además, marca un punto de inflexión definitivo en positivo en la recepción de su obra en Madrid. Este hecho es corroborado por José Borrell cuando confiesa que la representación

para mí fue una revelación; es claro que entonces hallé pasajes incompresibles, como las dos escenas del principio del acto segundo; pero todo el primer acto, el final del segundo, el dúo del tercero, el *racconto*, me hicieron la impresión de algo sobrehumano, y comprendí desde el primer momento que estaba aprisionado por el genio de Wagner y que me esclavizaría en lo sucesivo; como así sucedió durante muchos años, en que fue mi ídolo y mi obsesión de aficionado¹⁴⁶.

En la temporada 1881/82 Goula dirige cuatro representaciones de *Lohengrin*, celebradas al final de la temporada de una forma un tanto deslucida, debido a la deficiente calidad del elenco. A pesar de las críticas de Pedrell¹⁴⁷ exigiendo la representación de repertorio moderno más acorde con la época, la partitura wagneriana no reaparece en el Real hasta la temporada 1884/85, con Ramón Michelena como nuevo empresario. Nada más hacerse cargo de la empresa, Michelena anuncia la reposición de *Lohengrin*. Además, el nuevo empresario introduce una innovación desconocida hasta entonces en el Real, las audiciones por teléfono, un indicador más de que en la etapa inmediatamente anterior al Modernismo, la alta sociedad sigue sintiendo la ópera en su manera tradicional, con cortes y a la italiana, diletante en sentido estricto. También es un indicador de la pérdida progresiva de los valores románticos y la entrada en ese fin de siglo titulado en ocasiones como *decadentismo*, para referirse a su parte más frívola. En esta época, los wagneristas llevan luengas melenas¹⁴⁸, todo un símbolo de una juventud que, con los 26 años de Félix Borrell, empieza a hacerse notar desde el paraíso del teatro. Con un reparto más que de segundo orden y dirigidos por Alejandro Pomé, las cuatro representaciones realizadas al final de la temporada son bastante deficientes desde el punto de vista musical, por lo que no responden a las expectativas suscitadas en prensa y público.

El éxito definitivo de *Lohengrin* se produce en la temporada 1885/86. El día de la primera representación, 8 de noviembre, la contaduría del teatro despacha todas las localidades de paraíso antes de las dos de la tarde y, a las seis, una larga fila de gente, en donde abundan los estudiantes, aguarda

¹⁴⁶ José Borrell: "Los comienzos de mi afición", *Sesenta años de música (1876-1936): impresiones y comentarios de un viejo aficionado. Prólogo del maestro compositor Conrado del Campo. Marco de la época por José María de Soroa*, Madrid, Editorial Dossat, 1945, p. 23.

¹⁴⁷ Un músico viejo: "Revista de teatros. Teatro Real", *La Correspondencia Musical*, II, 95, 25-X-1882, pp. 4-5.

¹⁴⁸ Z.: "El inventor de la claque", *La Ilustración Musical*, II, 45, 10-II-1884, p. 3.

a que se abran las puertas del teatro para buscar sitio cómodo con buenas vistas “en las alturas de la temible montaña”¹⁴⁹. La curiosidad por ver y oír a la soprano Mila Kupfer-Berger (Elsa), hace que el público acuda con puntualidad a ocupar sus localidades –algo raro en el Real– de forma que al comenzar la función únicamente dos palcos están desocupados. Al estreno acuden las reinas M^a Cristina e Isabel, las infantas Isabel y Eulalia y el duque de Montpensier, lo que atrae a una aristocracia muy numerosa. Dirigidas por Manuel Pérez, concertino que ha mejorado sensiblemente la calidad de la sección de cuerda de la orquesta, estas representaciones son la mejor interpretación de *Lohengrin* realizadas en Madrid hasta el momento. Con Roberto Stagno en el papel principal, la crítica destaca especialmente la interpretación de los dos roles protagonistas, lo que denota que aún sigue latente el apego al género italiano y cierto culto al divismo. No obstante, debemos a Roberto Stagno la primera interpretación íntegra del *Racconto* –narración en la que Lohengrin revela su origen explicando lo que son los caballeros del Santo Grial– corrigiendo de esta forma este desacertado corte en el desenlace final de la ópera: hasta entonces sólo se cantaban 18 de un total de 40 compases. Además, las cinco funciones de esta temporada tienen el mérito de convencer al público habitual del teatro:

La noche del domingo fue noche de gloria para el regio coliseo. El genio de Wagner brilló con toda la intensidad de sus mágicos resplandores, y el nombre del maestro fue proclamado como el de uno de los primeros colosos del arte musical del presente siglo.

Hasta ahora pocos habían comprendido, cual se merece, el mérito insigne del gran compositor, cuya fama le disputan todavía los partidarios del antiguo régimen artístico.

Las tentativas practicadas hasta la fecha para aclimatar entre nosotros la música de Wagner, habían sido poco menos que estériles. Ni el *Rienzi* se apreció años atrás cual se debía, ni el *Lohengrin* había satisfecho jamás por completo las exigencias y deseos de los aficionados.

Esta vez se ha hecho la luz, y merced a la intachable ejecución que le ha cabido a la última de las mencionadas obras, no hay quien no se haya rendido ante la evidencia.

Aquello que en un principio apareció como intrincada e impenetrable selva, se presenta hoy a los ojos de todos como risueño y amenísimo parque, como vergel florido donde la vista se deslumbra, el ánimo se esparce y el espíritu queda arrobado del éxtasis ante la sublimidad del cuadro que a su contemplación se ofrece.

¹⁴⁹ “Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*. Debut de la señora Kupfer-Berger”, *El Imparcial*, 9-XI-1885.

Ya han desaparecido las nebulosidades, la confusión no existe, la vaguedad ha adquirido formas y por do quiera se divisan las líneas y contornos de la portentosa creación de Wagner.

La música del gran tudesco ha dejado ahora de ser ya para nosotros la música del *porvenir*⁽¹⁾ y es desde ahora la música del presente.

El paso es gigantesco, pero ya era tiempo de llegar a la codiciada meta.

Hoy vemos realizado de un modo perceptible el sistema de Wagner, y el público se da perfecta cuenta del maravilloso consorcio que existe entre el poema y el drama musical, dando la razón entera al inspirado creador de la ópera novísima, al gran demoleedor de un sistema, cuyo imperio va desapareciendo de día en día¹⁵⁰.

Como conclusión a este epígrafe recordamos que en el “Preludio” de *Lohengrin* Wagner renuncia por primera vez a la obertura popurrí y en su lugar escribe una pieza musical que recoge la idea poética de la obra; en palabras de José Muñiz Carro “el preludio de *Lohengrin* no es más que el preludio de *Lohengrin*”¹⁵¹. Desde el punto de vista melódico y formal, *Lohengrin* es todavía un paso intermedio entre la ópera y el drama musical. En *Lohengrin* se avanza en la mayor libertad del verso, aunque predominan todavía las frases divididas en periodos. Wagner reserva a los antagonistas del drama, Ortruda y Telramondo, las partes más innovadoras, mientras que los dos héroes, Lohengrin y Elsa, utilizan formas más tradicionales apegadas a los modelos de la ópera, como el dúo de amor. Así, el diálogo entre Telramondo y Ortruda con que comienza el segundo acto, suprime la diferencia tradicional entre *recitativo* y *arioso* y anuncia claramente el paso hacia la prosa¹⁵² y, en este sentido, es el fragmento peor recibido por el público en las primeras representaciones.

Desde el punto de vista de la utilización del leitmotiv, Wagner plantea con pocas ideas melódicas el armazón psicológico del drama y los personajes, aunque los temas a ellos asignados muchas veces regresan en su forma original¹⁵³. Por tanto, su uso resulta todavía algo rígido desde un punto de vista técnico comparándolo con su ulterior evolución en *Tristán*

(1) Frase ridícula que, en una carta dirigida a Berlioz y publicada en *Journal des Dabats* del 22 de febrero de 1860, Wagner atribuye a un crítico, director de una revista musical de Colonia, M. Bischoff [Nota de *La Correspondencia Musical*].

¹⁵⁰ “Revista de teatros. Teatro Real. *Lohengrin*”, *La Correspondencia Musical*, V, 254, 12-XI-1885, pp. 1-2.

¹⁵¹ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n° 134, 13-IV-1881, p. 3.

¹⁵² A través la prosa, Wagner resuelve el problema de la coordinación de acentos lingüísticos y musicales. La utilización de la prosa es consecuencia de su crítica a la construcción cuadrática y periódica de la frase musical, en la que resulta imposible encajar el acento verbal. Wagner expone esta idea en la tercera parte de *Oper und Drama*, acaba unos meses después del estreno de *Lohengrin* en Weimar.

¹⁵³ J. Marsillach: “La historia del *Lohengrin*. (Carta íntima). A. D. Antonio Peña y Goñi”, *Ilustración Artística*, I, 17, 23-IV-1882, p. 131.

o *El Anillo*, en especial porque son raros los ejemplos en los que el tema varía dependiendo de la situación dramática del momento. De los leitmotiven de *Lohengrin*, es la *prohibición de preguntar* el que tiene un uso dramático-musical más complejo y en el que las variaciones son más elaboradas. Este motivo tiene, no sólo una función mnemotécnica que recuerda al oyente el sentido verbal de la prohibición¹⁵⁴, sino que participa del sentido psicológico¹⁵⁵ característico de los utilizados por Wagner en *Tristán e Isolda*, valga el ejemplo. Peña y Goñi destaca que Elsa “se halla fotografiada en esa melodía que la hará visible siempre, que será su marca distintiva durante el transcurso de la acción dramática, que la hace inconfundible, constituyendo, en fin, dentro del sistema wagneriano, el rasgo musical que envuelve a cada personaje en la atmósfera que le es propia y pone en descubierto la parte esencial y culminante de su naturaleza y de su carácter”¹⁵⁶. También Muñiz Carro destaca que el empleo de los leitmotiven en *Lohengrin* va más allá de su función mnemotécnica y subraya la carga psicológica que encierran algunos de ellos¹⁵⁷. En este paso hacia delante que representa *Lohengrin* dentro de la producción wagneriana y, sobre todo, lo que representa para el público de Madrid, que sólo conoce *Rienzi*, resulta novedosa la instrumentación como medio de caracterización. No obstante, Wagner sigue encomendando a ciertas situaciones y motivos una característica tímbrica. El motivo del Grial, por ejemplo, está confiado frecuentemente a la sección de cuerda, mientras que a Elsa le acompaña la sección de viento madera y al rey el viento metal¹⁵⁸. En palabras de Peña y Goñi: “para el rey y el heraldo, el metal. Para Ortruda y Federico, el trémolo. Para Elsa y Lohengrin, la madera y la cuerda”¹⁵⁹.

El wagnerismo entre 1886 y 1893: Luigi Mancinelli

En la etapa de Bretón al frente de la Sociedad de Conciertos, el repertorio del estilo intermedio de Wagner, siendo muy popular ya en las etapas anteriores, llega a convertirse en uno de los favoritos de los madrileños. Sin embargo, hay que esperar a la etapa de Mancinelli al frente de la orquesta para que este fenómeno se extienda al último estilo del compositor alemán. En lo que se refiere al debate estético, la mayoría de

¹⁵⁴ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n° 132, 30-III-1881, p. 2.

¹⁵⁵ Carl Dahlhaus: “*Lohengrin*”, *Richard Wagner's music dramas*, Cambridge University Press, pp. 35-48.

¹⁵⁶ A. Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un anti-wagnerista”, *La Correspondencia Musical*, I, 20, 18-V-1881, p. 1.

¹⁵⁷ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, nos. 134 (13-IV-1881, p. 3) y 135 (20-IV-1881, p. 1).

¹⁵⁸ J. Muñiz Carro: “*Lohengrin*. Drama musical...”, n° 135, 20-IV-1881, p. 1.

¹⁵⁹ A. Peña y Goñi: “*Lohengrin* y Roberto Stagno II”, *La Correspondencia Musical*, V, 256, 26-XI-1885, p. 2.

nuestros compositores descartan la adopción de la prosa en el drama lírico. *Tannhäuser* y *Los Maestros Cantores* son los estrenos operísticos realizados en el Real; fuera de este teatro se presentan varias parodias inspiradas en los títulos indicados y además, y por primera vez, se representa una partitura wagneriana, *Lohengrin*, puesta en escena en el Príncipe Alfonso.

Audiciones: Tomás Bretón y Luigi Mancinelli

Entre 1886-93 se incrementa el número de audiciones wagnerianas realizadas en los conciertos y, además, algunos fragmentos del estilo intermedio de Wagner están entre los preferidos por todos los sectores del público. Asimismo, aumentan los estrenos y la programación de partituras pertenecientes al último estilo de Wagner, destacando especialmente la labor de Luigi Mancinelli, director que logra imponer este repertorio. Las composiciones nuevas estrenadas por diversas agrupaciones son catorce: “Coro de hilanderas” de *El Holandés Errante* (9-IV-1887)¹⁶⁰, “Bendición del salón del Wartburg” de *Tannhäuser* (11-V-1887), “Plegaria de Isabel” de *Tannhäuser* (11-V-1887), *Träume* WWV 91 b (7-III-1889), “Final” de *La Valkiria* (7-IV-1889)¹⁶¹, “Preludio” de *Tristán e Isolda* (2-II-1890), “Muerte de Isolda” de *Tristán e Isolda* (11-I-1891), “Preludio” de *Los Maestros Cantores* (18-I-1891), *Idilio de Sigfrido* WWV 103 (8-II-1891)¹⁶², “Murmulllos de la selva” de *Siegfried* (15-II-1891), “Consagración del Grial” de *Parsifal* (1-III-1891), “Final” de *Los Maestros Cantores* (17-I-1892), “Entrada de los dioses en el Walhalla” de *El Oro del Rin* (31-I-1892)¹⁶³ y “Suit” sobre el tercer acto de *Tristán e Isolda* (22-I-1893).

Tomás Bretón, director de la Sociedad de Conciertos entre 1885 y 1890, estrena cinco partituras de Wagner desconocidas en Madrid, aunque sólo dos de estos estrenos se producen en la temporada regular de la Sociedad, es decir, por iniciativa propia. Estos estrenos —el “Final” de *La Valkiria* y el “Preludio” de *Tristán e Isolda*— realizados en sus dos últimos años al frente de la orquesta, son aplaudidos generalmente por la prensa coetánea, pero agriamente criticados posteriormente por algunos wagneristas cercanos al círculo de Arrieta-Chapí, como Peña y Goñi y Félix Borrell. Además, Bretón presenta *Träume* (WWV 91 b), romanza para

¹⁶⁰ Arreglo para piano de Liszt interpretado por Berta Marx en un concierto celebrado en el Teatro de la Zarzuela.

¹⁶¹ El fragmento había sido estrenado un mes antes en una reducción para piano de Louis Brassin tocada por Albéniz en un concierto celebrado en el Teatro de la Comedia el 7 de marzo de 1889.

¹⁶² Estrenado por la Unión Artístico-Musical dirigida por Juan Goula en un concierto celebrado en el Príncipe Alfonso.

¹⁶³ Partitura estrenada anteriormente por Albéniz (piano) en el concierto señalado en el T. de la Comedia.

violín y orquesta tocada por Enrique Fernández Arbós en un concierto extraordinario organizado como despedida a Isaac Albéniz en el Teatro de la Comedia. Con la orquesta del Teatro Real –casi idéntica a la de la Sociedad– Bretón estrena dos fragmentos de *Tannhäuser*, “Bendición del salón del Wartburg” y “Plegaria de Isabel”, partituras cantadas por Amalie Materna en un recital celebrado en el regio coliseo.

Poco antes de hacerse cargo de la dirección de la Sociedad, Bretón sufre una terrible decepción ante la música de Wagner que hará que durante cuatro años no estrene ninguna partitura wagneriana. Durante su estancia en Viena entre 1882 y 1883, como pensionado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma, Bretón asiste a representaciones de las cuatro partes de *El Anillo*, *Los Maestros Cantores*, *El Holandés Errante*, *Lohengrin* y *Tannhäuser* bajo la dirección de Hans Richter. La conclusión a la que llega Bretón es que Wagner “con un genio poderoso, extraordinario, se ha perdido porque se ha endiosado; que sus primeros pasos, principalmente *Tannhäuser* y *Lohengrin*, daban derecho a esperar otra cosa en sus *Nibelungen*. Estos tienen cuatro momentos, creo que no llegan a cinco, asombrosamente grandes, siendo para mí los mejores, la cabalgata y final de las *Walküre*, la introducción de la obra o sea de *Rheingold* y algún otro en la última (*Götterdämmerung*). El total de cada una de las partes, inaguantable de todo punto. La última no puede resistirla toda”¹⁶⁴.

A partir de la temporada de conciertos de 1886, se produce un cambio progresivo en la extracción social del público que asiste a las sesiones de la Sociedad de Conciertos. Tras la muerte de Alfonso XII, los palcos del Príncipe Alfonso se vacían, ya que la aristocracia, habitual a estas sesiones en temporadas anteriores siguiendo la costumbre real, deja de asistir¹⁶⁵. Esta tendencia se confirma al comenzar la temporada de 1887, porque entre la clase alta se extiende la idea de que acudir a estas sesiones es algo pasado de moda, siendo entonces el concierto un espectáculo principalmente burgués¹⁶⁶. Sin embargo, en los años siguientes el ambiente artístico de los conciertos cambia radicalmente y del carácter eminentemente filarmónico de etapas anteriores, se pasa a otro, más popular, quizás, pero menos culto y refinado. La manía de ejecutar música fácil, así como la programación frecuente de géneros menores como *minuetos*, *serenatas*, *cazonetas* y *revieres*, retraerá en los años sucesivos al público más aficionado, atrayendo por el contrario “a un público especial, que se pasaba la tarde

¹⁶⁴ “Correspondencia Extranjera”, *La Correspondencia Musical*, III, 109, 1-II-1883, p. 4.

¹⁶⁵ “Sociedad de Conciertos”, *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, p. 4.

¹⁶⁶ *Andantino*: “Príncipe Alfonso”, *La España Musical*, II, 12, 28-II-1877, pp. 182-3.

fumando en las localidades, haciendo repetir una y dos veces las obras cursis de Bolzoni, Godard, Pierné, Noguera, y otros compositores de última fila, y protestando siempre que tenía ocasión [...] de las de Beethoven, Wagner y Mendelssohn”¹⁶⁷.

Al concluir la temporada de conciertos de la Sociedad de 1887, Amalie Materna organiza dos recitales en el Teatro Real. Presentada como la “creadora de los papeles más notables de las óperas de Wagner”¹⁶⁸, la soprano del teatro de Bayreuth y del Imperial de Viena canta tres partituras de Wagner en la primera sesión, celebrada el 11 de mayo, acompañada por una orquesta de cincuenta profesores dirigida por Bretón¹⁶⁹. Dos de estos fragmentos son nuevos en la ciudad: la “Plegaria de Isabel” y la “Bendición del salón del Wartburg” de *Tannhäuser*¹⁷⁰. Al concierto asiste el presidente de gobierno, Sagasta, que, acompañado por su ministro de Hacienda —el libre cambista Joaquín López Puigcerver¹⁷¹— es aplaudido por el “público abonado al paraíso”¹⁷². Materna da a la música wagneriana su carácter propio sin buscar el amaneramiento y efectos de relumbrón como las largas notas mantenidas, los portamentos y otros excesos que en Madrid —dice la prensa— “se aplauden mucho”¹⁷³. Todas las crónicas destacan que el recital no es el mejor medio de expresión de Materna, artista eminentemente dramática¹⁷⁴, por lo que el concierto “gustó, pero no entusiasmó”¹⁷⁵. Quizás ésta sea la última razón por la que el segundo concierto no llega a realizarse¹⁷⁶, aunque como asegura Félix Borrell este espectáculo sirvió al núcleo wagnerista como recuento de fuerzas. Naturalmente —dice— “todos los de la comunión acudimos al llamamiento como un solo hombre. Pues yo os confieso y aseguro que bien pocos éramos, porque entre los cinco pisos de nuestro teatro de la Ópera escasamente podrían contarse hasta 300 espectadores. Del recuento, como veis, salimos hechos un taco”¹⁷⁷.

A estas alturas de siglo *Tannhäuser* es una de las partituras más famosas de Wagner, aunque aún no ha sido representada en el Teatro Real, a pesar

¹⁶⁷ F. Bleu [Félix Borrell]: “Notas musicales. La Sociedad de Conciertos”, *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1892.

¹⁶⁸ “Noticias. Madrid”, *La Correspondencia Musical*, VII, 322, 5-V-1887, p. 6.

¹⁶⁹ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 8-V-1887.

¹⁷⁰ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 9-V-1887.

¹⁷¹ “Sección de espectáculos. Concierto en el Real”, *El Imparcial*, 12-V-1887.

¹⁷² “Teatro Real”, *El Liberal*, 12-V-1887.

¹⁷³ “Teatro Real. Concierto de anoche”, *La Época*, 12-V-1887.

¹⁷⁴ “Última hora”, *La Correspondencia Musical*, VII, 232, 12-V-1887, p. 7; “Teatro Real”, *El Liberal*, 12-V-1887.

¹⁷⁵ “Teatros. Real”, *La España Musical*, II, 22, 14-V-1887, p. 349.

¹⁷⁶ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 14-V-1887.

¹⁷⁷ Félix Borrell: “El Wagnerismo en Madrid”..., pp. 16-17.

de ser muy apreciada por músicos, público y crítica. Este hecho se confirma al concluir la temporada de 1888, cuando la Sociedad realiza un concierto extraordinario con un programa elegido por sufragio universal entre una lista cerrada de obras, instaurando así una costumbre que permanecerá hasta que Mancinelli se haga cargo de la orquesta. Sobre un total de 1180 votos emitidos, son elegidas la “Obertura” y la “Marcha” de *Tannhäuser* para abrir y cerrar la tercera parte del programa¹⁷⁸. La prensa destaca la preferencia del público madrileño por el repertorio alemán y por Wagner, que es el único compositor del que se seleccionan dos partituras:

El público era quien, por sufragio directo, sin infundios ni chanchullos electorales, había formado el programa del concierto. Y ¡fenómeno curioso! Aquí, donde muchas gentes, más o menos *diletantti*, pregonan a todas horas que la música alemana y, sobre todo, la de Wagner son «el ruido que menos les molesta», se ha dado el caso de que, puesto a votación el gusto de la generalidad, los números, los implacables y fríos números, han dado la victoria a esa música por muchos tan detestada como desconocida.

Wagner, el alborotador y estrambótico Wagner, había alcanzado mayoría de votos para su obertura del *Tannhäuser* y 303 votos para la marcha del propio *Tannhäuser*.

En cambio, de la escuela italiana no llegó a triunfar ni una sola obra¹⁷⁹.

En 1889 la Sociedad interpreta dos partituras de Wagner nunca tocadas por la orquesta: “Final” de *La Valkiria* (estreno) y la *Marcha Homenaje*, composición ya conocida en Madrid —como ya hemos comentado— y que produce en el público “entusiasmo delirante”¹⁸⁰. En medio de la temporada, la Sociedad colabora en un concierto organizado por Isaac Albéniz en el Teatro de la Comedia el 7 de marzo¹⁸¹. Albéniz interpreta al piano tres fragmentos de *El Anillo del Nibelungo* arreglados por el compositor belga Louis Brassin, dos de ellos nuevos en Madrid¹⁸²: *Walhalla, Invocación al fuego* y la ya popular *Cabalgata de las valkirias*, fragmentos que “gustaron a cual más”¹⁸³, a pesar de que las obras de Wagner no son las más adecuadas a la técnica pianística del catalán¹⁸⁴. En la sesión se produce otro estreno wagneriano, ya que Enrique Fernández Arbós, acompañado por la orquesta,

¹⁷⁸ “Sección de espectáculos. Teatro del Príncipe Alfonso”, *El Imparcial*, 2-IV-1888.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ “Sección de espectáculos. Príncipe Alfonso”, *El Imparcial*, 18-II-1889.

¹⁸¹ “Varia”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 27, 24-II-1889, p. 32.

¹⁸² “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 6-III-1889.

¹⁸³ “Sección de espectáculos. Concierto Albéniz”, *El Imparcial*, 8-III-1889.

¹⁸⁴ J. M. Esperanza y Sola: “Revista musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 13, 3-IV-1889, p. 206.

interpreta fuera de programa una partitura de Wagner denominada por la prensa como “Romanza *Albumblatt*”¹⁸⁵ o simplemente “Romanza”¹⁸⁶, probablemente *Träume* (WWV 91 b), versión para violín y orquesta sobre la quinta canción –homónima– de los *Wesendonck-Lieder*.

El 7 de abril Bretón estrena la escena final de *La Valkiria*, repetida a instancias del público, a pesar de su deficiente interpretación y de no alcanzar un éxito rotundo¹⁸⁷. Luis Arnedo felicita a Bretón por dar a conocer “obras de la importancia de *La Valkiria*, que expresan el mayor grado de adelantamiento de la música dramática moderna”¹⁸⁸. La partitura es repetida nuevamente a instancias del público en el siguiente concierto, como la mayor parte de las obras que lo componen, ante las críticas de *El Imparcial* que protesta “contra el inconcebible abuso de una parte, y no la más culta, del auditorio, para la cual no hay concierto bueno si la Sociedad no interpreta por duplicado las obras que constituyen el programa”¹⁸⁹. Sobre la deficiente interpretación de la partitura no pasamos por alto un detalle: en el momento en que Wotan desaparece entre las llamas, suena una especie de *tam-tam* producido por la percusión de un platillo con la maza del bombo, efecto sustituido por Bretón con un golpe de platillos y que, con una sonoridad estridente, seca y penetrante, provoca la risa de los asistentes¹⁹⁰, haciendo que los anti-wagneristas más recalcitrantes consientan “de buen grado en la repetición de este número, atisbando con fruición el momento del *platillazo*, que es sin lisonja el *momento* de la tarde”¹⁹¹.

Entre los concurrentes al concierto del 7 de abril se reparte un sobre con la finalidad de escoger por sufragio universal el programa para el último concierto¹⁹². El escrutinio concluye con un total de 1088 votos emitidos y, como el año anterior, Wagner es el único compositor del que se interpretan dos obras: la “Obertura” (317 votos) y la “Marcha” (340) de *Tannhäuser* son seleccionadas para abrir y cerrar la tercera parte del programa¹⁹³. La “Obertura” de *Tannhäuser* –ópera por fin presentada en el Real en la temporada de 1889/90– es nuevamente elegida en el concierto por sufragio realizado en 1890¹⁹⁴.

¹⁸⁵ “Sección de espectáculos. Concierto Albéniz”, *El Imparcial*, 8-III-1889.

¹⁸⁶ Luis Gracia: “Varia”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II, 29, 24-II-1889, p. 48.

¹⁸⁷ “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, 8-IV-1889.

¹⁸⁸ Luis Arnedo: “El décimo concierto”, *La España Artística*, II, 41, 8-IV-1889, p. 2.

¹⁸⁹ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 15-IV-1889.

¹⁹⁰ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 8-9.

¹⁹¹ Luis Arnedo: “El oncenno”, *La España Artística*, II, 42, 15-IV-1889, p. 2.

¹⁹² “Sección de espectáculos. Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, 15-IV-1889.

¹⁹³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 17-IV-1889.

¹⁹⁴ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 1-IV-1890.

En 1890 la Sociedad ofrece una programación que muestra una clara preferencia por el repertorio moderno en detrimento del clásico¹⁹⁵. En la sesión inaugural, el 2 de febrero, Bretón estrena el Preludio de *Tristán Isolda*, con el Príncipe Alfonso completamente lleno¹⁹⁶ y una interpretación un tanto desafortunada, que provoca la división del público. La crítica antiwagneriana encuentra el preludio oscuro y embrollado, basado en un tema –dice Esperanza– “cromático, compuesto de cuatro notas y acompañado de disonancias, que a veces torturan el oído [...]; y por cierto que si, como dice una escritora apasionada de Wagner, tales disonancias las puso éste para «dar idea de un tormento que nunca acaba, de una dicha que confina con el suplicio, y de un amor que toca a los límites del odio», a fe mía que el Júpiter de Bayreuth lo consiguió con creces”¹⁹⁷. El Preludio de *Tristán* entusiasma a los wagneristas, que tumultuosamente piden y obtienen su repetición, lo que suscita las protestas de otro sector del público¹⁹⁸ criticado por Eduardo Muñoz:

Nada hay más temible que el vulgo ilustrado, y esta clase de vulgo abunda aún en proporciones temibles entre el público de los conciertos.

Son muchos los que aún creen que en las obras de Wagner sólo hay ruido y nada más que ruido; hay espíritus *bélicos* que por esto sólo son wagnerianos inconscientes, y admiten sin discusión y aplauden con todas sus extremidades las obras del gran maestro, y con más entusiasmo las de sus desalentados imitadores, aquéllas en que predomina el metal y las perturbaciones del bombo y los platillos; sólo ven (u oyen) esto en Wagner, y sólo esto sacan en limpio los que por esto sólo aplauden, y en horrisona competencia con las tempestades instrumentales, vociferan con aires de suprema inteligencia; existe otra clase de vulgo ilustrado que cuenta los compases de las frases melódicas y se enfurece si éstas no se ajustan a las estúpidas reglas de la *encantadora* rutina; que analiza la marcha armónica y se crispa ante modulaciones para él extrañas e incomprensibles, y que en su raquíptico criterio y escaso sentido, anatematiza lo que no entiende ni es capaz de *saber oír*; a estas variedades del ilustrado vulgo, puede achacarse la poco envidiable gloria de *sisear* y oponerse a la repetición del preludio de *Tristán e Isolda*.

No hay ruido en este bello fragmento de Wagner; tampoco hay *justedad* en la frase, ni procedimientos rutinarios en la armonía y orquestación, pero hay algo que vale más que todo esto; hay *poesía*, hay un acierto tan excepcional en los medios de expresión dentro del vigoroso estilo del gran maestro, que impresiona hondamente y se halla en perfecta consonancia con el tinte dramático del

¹⁹⁵ “Varia. España”, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 50, 18-II-1890, p. 215.

¹⁹⁶ Luis Arnedo: “Crónica Musical. Primer concierto”, *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 2.

¹⁹⁷ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 17, 8-V-1890, pp. 286-7; también en *Treinta Años de Crítica Musical...*, t. 2, pp. 583-6.

¹⁹⁸ E[duardo] M[unoz]: “Sección de Espectáculos. Sociedad de Conciertos”, *El Imparcial*, 3-II-1890.

poema; no se puede expresar mejor en la vaguedad inmensa del lenguaje de los sonidos y dentro de los estrechos límites de la orquesta¹⁹⁹.

Haciendo una valoración de Bretón como divulgador del repertorio wagneriano, creemos que su decepción ante las representaciones vienesas de la *Tetralogía* le impidieron hacer una labor educadora y renovadora, tan necesaria en aquellos momentos, limitándose a dar a conocer de una manera desmayada algunos fragmentos wagnerianos, que no podían interesar así interpretados, notándose la falta de convicción del director²⁰⁰. No obstante, el propio devenir de la época hace que Bretón, arrastrado por el gusto público, programe habitualmente numerosos fragmentos wagnerianos, algunos de ellos escasamente escuchados en Madrid y que obtienen su éxito definitivo precisamente gracias a él. Además, Bretón huye deliberadamente del sectarismo wagneriano, haciendo una programación más ecléctica y más conforme al gusto de un público de clase baja, cada vez más numeroso en las sesiones del Príncipe Alfonso, por lo que –y esto fue su mayor desacierto– sus programas carecieron de la coherencia artística necesaria. Sólo compartimos en parte las palabras de Peña cuando considera que la labor de Bretón al frente de la orquesta fue nefasta, ya que su testimonio rezuma cierto resentimiento provocado por su expulsión como socio honorario de la Sociedad en 1888; dice el crítico:

Cuando el maestro D. Tomás Bretón se encargó de la dirección de la Sociedad, en sustitución de D. Mariano Vázquez, había aquélla cumplido admirablemente los fines que a su fundación presidieron y colocado al público madrileño en situación de conocer, sin riesgo alguno, las obras más atrevidas de la música moderna.

Aceptado Wagner en el Teatro Real, donde *Lohengrin* figuraba ya en el repertorio como obra fuera de toda discusión, era deber de la Sociedad lanzarse de lleno en las corrientes del novísimo arte e iniciar al público en sus secretos. El nuevo director no lo comprendió desgraciadamente así. Juzgó sin duda que entre imponer por medio de un trabajo serio y elevado las creaciones de la reforma musical y halagar el gusto de la multitud con golosinas más o menos artísticas, la elección no era dudosa; que entre elevar el nivel del público o rebajarse al público nivel, lo más fácil, cómodo y fructuoso era lo último.

Y se lanzó desatinado en el camino de la especulación, haciendo retroceder en cuatro años a la Sociedad lo que ésta había avanzado en veinte. [...]

¿Qué memoria queda del maestro Bretón? ¿El sufragio universal? [...]

¡La odiosa farsa del sufragio, la infame mezcla del arte con la política, como objetivo de una buena entrada! [...]

¹⁹⁹ Luis Arnedo: “Crónica Musical. Primer concierto”, *La España Artística*, III, 81, 8-II-1890, p. 2.

²⁰⁰ Cfr. J. Borrell: “Los comienzos de mi afición”, *Sesenta años de música...*, pp. 27-8.

[Durante cinco años] el Sr. Bretón había conseguido no solamente implantar el mal gusto, cosa facilísima y para alcanzar la cual le bastaba con halagar los instintos de la muchedumbre, sino que la inmensa mayoría de la prensa, por una especie de masonería inexplicable, formase tremendo escudo en torno del maestro y ensalzase sus dotes y glorificase su inteligencia, con un ardor, con un entusiasmo, con una constancia inusitados realmente en Madrid, aún tratándose de los artistas más eminentes [...]. Así trataba la prensa al maestro Bretón, y eso durante varios años de encomios constantes [...]. Todo esto había proporcionado enemigos encarnizados al sucesor del Sr. Bretón, al maestro Mancinelli, y naturalmente a la Sociedad de Conciertos²⁰¹.

Luigi Mancinelli, director de la Sociedad de Conciertos entre 1891 y 1893, estrena siete partituras wagnerianas pertenecientes al último estilo de Wagner. En 1891 presenta en el Teatro Real “Muerte de Isolda” de *Tristán e Isolda*, “Preludio” de *Los Maestros Cantores*, “Murmulllos de la selva” de *Siegfried*, y “Consagración del Graal” de *Parsifal*; en 1892 –en el Príncipe Alfonso– “Final” de *Los Maestros Cantores* y “Entrada de los dioses en el Walhalla” de *El Oro del Rin*; en 1893 –en el último teatro citado– una *Suite* arreglada para orquesta por él mismo sobre tres fragmentos del tercer acto de *Tristán e Isolda*.

En 1891 la Sociedad deja el Príncipe Alfonso, trasladándose al Teatro Real, donde Mancinelli dirige desde 1886. El regio coliseo da cierto aire de solemnidad a estas sesiones y, además, ofrece excelentes condiciones acústicas y mayores comodidades relacionadas con la céntrica situación y la calefacción del local, mejores que en ninguno otro de Madrid. Nada más conocerse el nombramiento de Mancinelli sustituyendo a Bretón, Antonio Guerra y Alarcón inicia desde las páginas de *La Crítica* y bajo el pseudónimo de Von Krieg –literalmente “de Guerra”– una campaña contra el director italiano, utilizando el argumento nacionalista como excusa para defender a Bretón²⁰². La Sociedad anuncia la interpretación por orden cronológico de las nueve *Sinfonías* de Beethoven y el estreno de numerosos fragmentos del último estilo wagneriano²⁰³. Este anuncio –dice Peña y Goñi– “representaba la consagración del verbo democrático del arte, encarnado en Wagner, y ensalzaba el nombre de Beethoven, de quien el revolucionario de Leipzig es

²⁰¹ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1891, pp. 7-18.

²⁰² Bretón dimite como director de la Sociedad en el verano de 1890 y su renuncia se ve secundada por la del Presidente de la Sociedad, Guillermo de Morphy. Entonces el salmantino emprende en compañía de Albéniz una gira inaugurada con dos conciertos celebrados en el Saint-James Hall de Londres (*La Época*, 12-XI-1890; “La música y los músicos españoles en Londres”, *La Crítica*, 1, 5, 16-XI-1890, p. 38). Precisamente Antonio Guerra y Alarcón es autor de *Isaac Albéniz: notas crítico-biográficas de tan notable pianista* (Madrid, 1886).

²⁰³ “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 20-XII-1890.

heredero directo; [...] era tanto como llamar a los fieles a los altares del arte moderno”²⁰⁴. Con esta línea de programación, articulada en torno a las sinfonías de Beethoven y al repertorio wagneriano, los que llegarán a denominarse “Conciertos Mancinelli” se sitúan en la línea de los realizados por Hans Richter en Viena, en Londres y en Bruselas; por Lamoureux en París; por Felix Mottl en Karlsruhe y por Herman Levi en Munich.

El 11 de enero, en la sesión inaugural de la temporada, Mancinelli estrena el primero de los cuatro títulos presentados en 1891, la “Muerte de Isolda”, escena final de *Tristán* arreglada por el propio Wagner para orquesta sola y repetida a petición del público. La partitura –como casi todo el programa– es dirigida por el italiano de memoria y según todos los testimonios, incluso el de Antonio Guerra y Alarcón²⁰⁵, produce en el público una impresión grandísima²⁰⁶. En el concierto llama la atención el abono del doctor Garrido al palco tradicional de la familia de Fernán-Nuñez, botón de muestra de un fenómeno que nos habla del retraimiento de la aristocracia a estas sesiones y el apego de la burguesía al repertorio wagneriano. El Real está ocupado –dice Borrell– “por un público selecto y numeroso; solamente veíanse vacíos algunos palcos plateas y bajos, lo cual no es de extrañar, pues es sabido que nuestra gente de dinero no gusta de estos festivales esencialmente artísticos. Las butacas, los palcos principales, las galerías y el paraíso, rebosaban de gente”²⁰⁷. En la sesión

apareció una orquesta nueva. A sus cualidades habituales de aptitud de sonido, de precisión y de brillantez, se han añadido otras tan importantes como aquellas: la firmeza del ritmo, la exactitud matemática de los ataques y episodios orquestales y, sobre todo, una flexibilidad de matices verdaderamente maravillosa. Eso es el secreto. El inflexible rigor, la línea recta, que hace surgir, desnudo y escueto, el pensamiento de una obra, el desprecio a las exageraciones, los subrayados, los adornos, los *expressivos*, que a cambio de entusiasmar a la parte de público menos culta, echan por tierra y pulverizan las creaciones más admirables²⁰⁸.

El 18 de enero Mancinelli estrena el “Preludio” de *Los Maestros Cantores*, partitura que presenta extraordinarias dificultades de ejecución para la orquesta y explicada en las notas al programa a través del comentario de Soubies y Malherbe²⁰⁹. En el ensayo general, el director confiesa a Peña y Goñi que con el “Preludio” pretende tomar “el pulso al público, porque si

²⁰⁴ A. Peña y Goñi: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”, *Revista Contemporánea*, t. LXXII, 30-III-1891, p. 605.

²⁰⁵ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos. Primera Audición”, *La Crítica*, II, 13, 18-I-1891, p. 10.

²⁰⁶ F. B.: “Teatro Real”, *El Heraldo*, 11-I-1891.

²⁰⁷ F. B.: “Teatro Real”, *El Heraldo*, 11-I-1891.

²⁰⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. El concierto de ayer”, *El Heraldo de Madrid*, 12-I-1891.

²⁰⁹ A. Soubiés y C. Malherbe: *L'œuvre dramatique de Richard Wagner*, París, Fischbacher, 1886.

la reciben bien, las demás de Wagner que daré a conocer no me inspiran inquietud alguna”. Interpretado “con una maestría, con un colorido digno de la obra, resonó a su final un prolongadísimo y entusiasta aplauso seguido de *bravos*, que constituyeron una gran ovación”²¹⁰, por lo que es repetido a petición del público²¹¹. Este segundo concierto, más concurrido que el anterior²¹², es un nuevo éxito para Wagner, Mancinelli y la orquesta²¹³, aunque Guerra y Alarcón –en su defensa de Bretón– critica la dirección del italiano en términos parecidos a los expresados por *El Clamor*²¹⁴.

El 15 de febrero Mancinelli estrena “Los murmullos de la Selva”, escena final del acto segundo de *Siegfried*²¹⁵. El concierto es un gran éxito para el director, especialmente aplaudido tras la escena que, excepcionalmente tocada por la orquesta, produce en el público verdadero delirio²¹⁶. El público, arrobado, fascinado por la interpretación y prorrumpiendo en aclamaciones entusiastas, pide y obtiene la repetición²¹⁷. Desde un escrupuloso estudio y fidelidad a la partitura, Mancinelli –dice Borrell– “lleva camino de producir un beneficioso cambio de ideales en el público. Interpretar a Wagner, como él lo interpreta, es fundar en nuestro país algo nuevo y hasta hoy desconocido; es poner los cimientos de un edificio que reemplace al ruinoso en que hoy viven nuestros gustos artísticos”²¹⁸.

El cuarto y último estreno wagneriano realizado en 1891 es la “Consagración del Grial”, cuya interpretación es posible gracias a una autorización especial de Cosima Wagner concedida al director italiano. Es muy probable que sea la primera realizada fuera de Baviera, aunque Peña y Goñi²¹⁹ asegura que esta misma página había sido presentada por Mancinelli en el concierto homenaje tributado a Wagner en Florencia tras la muerte del compositor. No obstante, la “Consagración del Grial” no figura entre las partituras nuevas tocadas en el mencionado concierto²²⁰. Asimismo, Julio Veiga Valenciano asegura que su estreno en Madrid es la

²¹⁰ A. Peña y Goñi, *ibidem*.

²¹¹ “Noticias de espectáculos”, *El Heraldo de Madrid*, 17-I-1891.

²¹² F. B.: “Noticias de espectáculos”, *El Heraldo de Madrid*, 18-I-1891.

²¹³ A. Peña y Goñi: “Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid”... pp. 611-2; también en *Luis Mancinelli*... pp. 18-20.

²¹⁴ *El Clamor*, 19-I-1891.

²¹⁵ “Noticias de espectáculos”, *El Heraldo*, 13-II-1891.

²¹⁶ F. B.: “Noticias de espectáculos. Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1891.

²¹⁷ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos*... p. 24.

²¹⁸ F. Bleu: “Madrid Musical. Sexto concierto Mancinelli”, *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1891.

²¹⁹ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli*..., p. 25.

²²⁰ Las partituras nuevas interpretadas en dicho concierto son: “Muerte de Isolda”, “Cabalgata de las valkirias” y el “Preludio” de *Los Maestros Cantores*. A la sesión asiste G. Carducci que plasma sus impresiones en una carta dirigida a Dafne Gargioli. Giorgio Petrocchi: “La lettura antedecadente di Wagner: Carducci e altri”, *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, Leo S. Olschki, (ed), Florencia, Leo S. Olschki, 1986, p. 216.

primera interpretación fuera de Baviera, en unos breves apuntes históricos sobre la obra dirigidos a Pedrell²²¹. Con este estreno, la Sociedad de Conciertos adquiere una importancia jamás tenida y se coloca al nivel de las mejores orquestas europeas.

Dos días antes del estreno, Mancinelli invita a la prensa, compositores y aficionados al ensayo general del concierto, donde el público tributa al director una ovación delirante, presentándose el italiano innumerables veces al atril²²². El éxito de la partitura es tal que, uniéndose a aquella manifestación los profesores de la orquesta y los coros “en pie y poseídos del mayor entusiasmo, vitorearon al insigne director”²²³. En un extenso artículo, Borrell explica el origen de la leyenda destacando que Wolfram de Eschenbach sitúa el Montsalvato en Salvatierra. En la “Consagración del Graal” –explica Borrell con ejemplos musicales– Wagner emplea el característico motivo de la marcha marcada por las campanas (*do-sol-la-mi*) y tres leitmotiven: *La consagración*, *El Grial* y *la fe*. El gran éxito del ensayo, la propaganda publicada en los diarios y la expectación general hacen que todas las localidades estén vendidas el día antes del estreno.

El 1 de marzo, y precedido por dos audiciones del “Preludio” de *Parsifal*, Mancinelli estrena la “Consagración del Grial”, cuyo ambiente se conoce en Madrid principalmente a través de las descripciones de Paul Lindau²²⁴ y Malberbe-Soubies²²⁵. Ese domingo el Teatro Real está totalmente lleno de un público eminentemente burgués, que será el que desde el paraíso y las localidades altas del teatro imponga el último estilo de Wagner a partir de 1898, con la empresa de Luis de Paris. La presencia de la aristocracia es prácticamente testimonial, a pesar de que a este concierto asiste la Reina, en compañía de la más filarmónica infanta Isabel. Detrás de la orquesta, en un pequeño anfiteatro dispuesto para la ocasión, se colocan la banda de trompetas y trombones en la parte más alta a la derecha del espectador; a la izquierda, el coro de hombres, más abajo el de mujeres, y en el centro el de niños²²⁶. La plantilla habitual de la orquesta se refuerza con contrafagot, cuatro timbales y campanas, una banda de trompetas y trombones, un coro mixto de ochenta voces y un coro de cincuenta niños alumnos de la Escuela de Música y Declamación, en una interpretación que dura 35 minutos. El público, loco de entusiasmo, aclam-

²²¹ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 43.

²²² F. Bleu: “Madrid Musical. El *Parsifal* de Ricardo Wagner”, *El Heraldo de Madrid*, 28-II-1891.

²²³ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli...* p. 26.

²²⁴ Paul Lindau (Johannes Weber, trad): *Richard Wagner*, Paris, Hinrichsen et Cie, 1885.

²²⁵ “Noticias de *Parsifal*”, *La España Artística*, IV, 132, 1-III-1891, p. 3.

²²⁶ La colocación a diferentes alturas de la escena es ensayada por Wagner anteriormente en *La Cena de los Apóstoles* (WWV 69), estrenada en 1843.

ma frenéticamente al director y la orquesta²²⁷. Cuando termina la ejecución de la obra –dice Peña y Goñi– “el entusiasmo del público se desbordó de un modo realmente inusitado”²²⁸. Hasta Guerra y Alarcón admite que la audición “nos causó el pasmo y el asombro que embarga al ánimo absorto y embebido en la contemplación de lo sublime”²²⁹. Al salir del concierto, algunos aficionados prometen asistir a las representaciones veraniegas de Bayreuth; dice Félix Borrell en *El Heraldo de Madrid*:

Es imposible darse cuenta del éxito que alcanzaron los fragmentos del *Parsifal*. Como dice Echegaray en su última producción, desde el escenario partía un hilo eléctrico que, subdividiéndose infinitamente, iba a herir en el corazón y en el cerebro de cada uno de los espectadores. Y como la acumulación de electricidad estática es tan grande en *Parsifal*, la sacudida fue también gigantesca. Ayer lo dije y hoy vuelvo a repetirlo sin temor de ser desmentido por nadie; jamás he presenciado en el regio coliseo una explosión de entusiasmo tan delirante y tan espontánea. Terminado el preludeo, una salva de aplausos nutridísima y persistente, obligó a repetirlo. En la escena de la Consagración, en cada frase del coro, el público, verdaderamente hipnotizado ante aquellas hermosuras, prorrumpía en bravos entusiastas. Al final pudo dar rienda suelta al deseo de expresar lo que sentía. Los espectadores todos, puestos en pie, palmoteaban hasta romperse las manos; aclamaban a Mancinelli y a la orquesta; se deshacían materialmente en demostraciones de admiración para el autor y de admiración y de agradecimiento para el intérprete.

Verdad es que la ejecución de ayer, corresponde y está a la altura de la obra. [...]

El tema inicial y fundamental de la obra, el de *La consagración*, fue expuesto por Mancinelli de un modo admirable.[...]

Como Levi en Bayreuth [...] convierte el *compasillo* de este tema en uno de 8/8 indicando dos tiempos *moderatos* del valor de una corchea por cada negra de 4/4. Esto da a la frase una magnífica amplitud y una progresión hermosísima, desde el piano inicial hasta el *sol* del segundo compás; nota culminante de la melodía. El *diminuendo* resulta también, por el mismo motivo, con un carácter más lánguido y doloroso. Conseguido este efecto en los violines y en la madera, al ser tratado el motivo por las voces, centuplica su fuerza mística y llega al máximo de expresión. [...]

Cuanto Madrid encierra de notable en la literatura y en las artes, estaba ayer tarde en el Teatro Real. La expectación producida por el anuncio de la obra, sólo es comparable al éxito que obtuvo; a las diez de la mañana no había ya ni un solo billete en el despacho.

Por la noche, la escena de *Parsifal* fue el tema obligado de conversación entre las personas de buen gusto²³⁰.

²²⁷ F. B.: “Noticias de espectáculos. Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, 1-III-1891.

²²⁸ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli...* p. 36.

²²⁹ Von Krieg: “Sociedad de Conciertos”, *La Crítica*, II, 19, 5-III-1891, pp. 57-8.

²³⁰ F. Bleu: “Madrid Musical. Una solemnidad artística”, *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1891.

Como resumen y valoración de la primera temporada de Mancinelli, destacamos que los conciertos de la Sociedad suponen la puesta en práctica de uno de los ejes principales del Wagner ideológico, la democratización del arte, que en Madrid da su primer paso al trasladarse los conciertos, un hecho eminentemente burgués y proletario, al templo de la ópera italiana y la aristocracia: el Teatro Real. No obstante, no será hasta la siguiente temporada —trasladadas nuevamente las sesiones de la Sociedad al Príncipe Alfonso— cuando el último estilo wagneriano se imponga entre las clases más bajas, aunque algún asistente perteneciente a este sector del público protagoniza aún alguna pequeña protesta ante las repeticiones de los estrenos. La composición de los programas elaborados por Mancinelli muestra que el número de compositores interpretados por concierto es sensiblemente menor que en etapas anteriores, presentando una mayor coherencia, siendo las *Sinfonías* de Beethoven —hasta entonces no abordadas nunca como ciclo— y las obras de Wagner el eje principal de la programación. Las piezas de carácter ligero, tan populares en la etapa de Bretón, desaparecen de los programas, lo mismo que el concierto por sufragio, eliminado desde la llegada del director italiano. Los fragmentos sinfónicos de *Los Maestros Cantores*, *El Anillo del Nibelungo*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal* escuchados en esta temporada, harán posible que desde el paraíso del Teatro Real se vaya imponiendo la representación de las obras citadas. Mancinelli se da cuenta de que el concierto es la mejor escuela de preparación para el público en la música wagneriana, preparación lenta, pero gradual y progresiva. Además, el concierto aventaja al teatro en que deja más campo abierto a las expansiones imaginativas, separando el entendimiento del oyente del aspecto convencional que rodea al teatro. En este sentido, Mancinelli continúa la línea de los principales propagandistas de Wagner, que habían acudido al concierto antes de intentar su coronación como compositor dramático: es el caso de Bülow, Liszt, Levi y Mottl en Alemania; de Richter en Austria; de Samuel y Dupont en Bélgica y de Padeloup, Colonne y Lamoureux en Francia. En palabras de Peña y Goñi, el mérito de Mancinelli “ha estado en preparar, por medio de los conciertos, el advenimiento de Wagner en el teatro, el advenimiento del verdadero Wagner, se entiende, del Wagner que empieza después del *Lohengrin*”²³¹. Mancinelli integra, además, el elemento coral para las obras de Wagner y Beethoven y, en este sentido, recupera una tradición de la orquesta madrileña en las etapas de Barbieri y Vázquez. Así pues, creemos que la temporada de 1891 es uno de los momentos de máximo apogeo de la Sociedad en lo que se refiere a su calidad interpretativa. Dice Borrell en el artículo resumen de la temporada de los “Conciertos Mancinelli”:

²³¹ A. Peña y Goñi: *Luis Mancinelli...* p. 46.

No hay para qué decir, pues está en la conciencia de todos, lo que con la serie de los doce conciertos se ha logrado. Hace poco tiempo Wagner era en Madrid un energúmeno musical, un anarquista del arte, que en vez de extinguirnos a fuerza de dinamita, nos aniquilaba con corcheas y semifusas.

Hoy todo ha cambiado por obra y gracia de Luis Mancinelli y de la Sociedad de Conciertos. Tres meses escasos han bastado para que se efectuara esta transformación saludable que en otros países ha costado años de esfuerzos inauditos. Dicho sea esto en honor de nuestro público.

La preocupación por la música de Wagner es ya general en Madrid. La masa de público se interesa por ella cada vez más y ha hecho repetir absolutamente todas las obras tocadas en los conciertos; la prensa diaria dedica al maestro sendos artículos críticos y anecdóticos; el estudio científico de sus partituras, es la ocupación predominante de los músicos de profesión y de las personas de gusto exquisito, las compañías de verano preparan representaciones de *Lohengrin*; muchos aristócratas que hace seis meses ignoraban la existencia de Bayreuth, organizan expediciones al Teatro-modelo para julio y agosto; en los salones del *gran mundo* se habla de Wagner como antes se hablaba de Gayarre y de la Patti; los que desde antiguo conocemos, admiramos y defendemos al gran maestro, hemos dejado de ser candidatos a las celdas de Esquerdo; los novelistas le citan y le comentan; los pintores y escultores saben que ha existido; Wagner por fin entró en Madrid.

Y ahora su obra teatral estará también insensiblemente, poco a poco, en nuestro coliseo de ópera²³².

En 1892 la Sociedad dirigida por Mancinelli vuelve al Príncipe Alfonso, regresando, por tanto, a su sede tradicional. Si el director italiano articula la temporada anterior con el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven, en esta ocasión escoge las consideradas como más descriptivas o “programáticas”: 3^a, 5^a, 6^a y 9^a, esta última con coros. Este primer eje de la programación de Mancinelli se completa con las sinfonías “Escocesa” e “Italiana” de Mendelssohn, cercanas también al género del poema sinfónico. El segundo leitmotiv lo constituye nuevamente el repertorio del último estilo de Wagner, del que se estrenan el “Final” de *Los Maestros Cantores* y “Entrada de los dioses en el Walhalla” de *El Oro del Rin*, además de interpretarse un numeroso repertorio sinfónico y sinfónico-coral perteneciente a *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores*, *El Oro del Rhin*, *La Valkiria*, *Sigfrido*, *El Crepúsculo de los Dioses* y *Parsifal*²³³. En el artículo de presentación de la temporada, Félix Borrell lamenta la vuelta al teatro de Recoletos y critica a Bretón y al público

²³² F. Bleu: “Madrid Musical. La campaña de la Sociedad de Conciertos. Wagner en Madrid”, *El Heraldo*, 14-IV-1891.

²³³ “Noticias de espectáculos. Príncipe Alfonso”, *El Heraldo de Madrid*, 2-I-1892; “España”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 97, 30-I-1892, p. 14.

popular que había asistido a las últimas temporadas del Príncipe Alfonso, exigiendo evitar a toda costa que se fume en la sala, aunque para ello sea necesario la intervención policial, con el fin de corregir “un abuso que no tiene precedentes en ningún teatro del mundo”²³⁴.

El 17 de enero, sesión inaugural de la temporada, se estrena el “Final” de *Los Maestros Cantores*, en un arreglo orquestal realizado por el propio Wagner. Este final comprende el preludio del acto tercero, la escena quinta y la repetición del preludio, concluido con una nueva coda. La escena en cuestión incluye: vals o baile campestre del día de San Juan, marcha o llegada solemne de los maestros cantores a la explanada donde se va a celebrar el certamen, y coro *¡Viva Hans Sachs!*²³⁵. Su estreno en Madrid sirve de preparación para la audición íntegra (con partes y coros) del último cuadro de *Los Maestros Cantores*, que Mancinelli prepara para el décimo concierto. El día de su presentación, la versión orquestal es siseada por unos pocos asistentes a la sala, resistencia vencida con el estreno de la versión sinfónico-vocal. A pesar de los siseos, la escena final de *Los Maestros Cantores*, así como los ya populares “Murmulllos de la Selva” y “Cabalgata de las valkirias”, son repetidos a instancias del público. En la interpretación destaca el empaste y equilibrio logrado por Mancinelli en la orquesta; mención aparte merece el metal que –dice Borrell– “sonó justo toda la tarde, y brilló sin rasgadura alguna en los pasajes de fuerza”. El público, en general,

recibió los fragmentos [de *Los Maestros Cantores*] como deben recibirse en una primera audición; sin mucho entusiasmo, pero con grande veneración y respeto. La obra dura veintidós minutos, a pesar de lo cual, y a instancias de la mayoría, tuvo que repetirse, no sin que se oyeran antes media docena de siseos; no hay que sentirlo por Wagner, sino por los que siseaban. Protestar *Los Maestros Cantores* en el año 1892, es, sencillamente, sentar plaza de arrimado a la cola en materias musicales; siento decirlo, pero es preciso que esos caballeros vayan enterándose ya del ridículo papel que están haciendo²³⁶.

El 31 de enero Mancinelli estrena el Final de *El Oro del Rin* o “Entrada de los dioses en el Walhalla”, cuyo tema –dice Borrell– “estalla en la orquesta, cruzado incesantemente por gigantescas armonías”²³⁷. Con el teatro completamente lleno, el concierto reúne a un público principalmente burgués, representado por el elemento intelectual, el artístico y

²³⁴ F. Bleu: “Notas musicales. La Sociedad de Conciertos”, *El Heraldo de Madrid*, 14-I-1892.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ F. Bleu: “Notas musicales. Primer concierto”, *El Heraldo de Madrid*, 18-I-1892.

²³⁷ F. Bleu: “Notas musicales. El tercer concierto”, *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1892.

otras profesiones liberales, entre ellas un grupo de farmacéuticos. Las partituras ya conocidas, como la “Consagración del Graal” y el “Preludio” de *Tristán e Isolda*, son un enorme éxito, hasta el punto de que algunos de sus leitmotiven empiezan a ser conocidos entre los asistentes a estas sesiones, aunque el estreno es recibido con algunos siseos; dice Borrell:

Ayer fue día de gala con uniforme para la comunión wagnerista madrileña. [...] Faltaban localidades para la demanda que de ellas había; se cotizaban en manos de los revendedores a precios considerables, y al comenzar el concierto, en butacas y palcos no había un solo asiento desocupado. En el paseo, en las galerías, en los pasillos se apiñaba una multitud inmensa. El aspecto del salón era imponente; pocas veces se verá un lleno tan completo.

Lo más significativo de este lleno consistía en la calidad del auditorio. Allí estaban la mayor parte de los que en Madrid se ganan la vida trabajando intelectualmente, todos los músicos y pintores, la plana mayor de nuestros literatos, autores dramáticos, novelistas y críticos, muchos catedráticos, muchos médicos, muchos abogados, un número incalculable de estudiantes y aún alguno que otro aristócrata de buen gusto, de los que no dedican su existencia entera a tirar al pichón o a correr liebres.

De este ilustradísimo concurso no puede presumirse que asistiera al concierto para *ver* o *ser visto*; y como, por otra parte, la aceptación del programa arguye una tácita profesión de fe, los enemigos de Wagner tienen que bajar la cabeza y confesar que sus adeptos son ya muchos y buenos. [...]

El final de *Das Rheingold* constituyó un triunfo más para Wagner, una ovación para el director y los ejecutantes, y un número que añadir al repertorio corriente de nuestros conciertos. [...]

A la terminación del número sonaron los doce *siseos* de costumbre cuando se estrena una obra de Wagner. La de que se trata es sencillísima de melodía, y está expuesta con suma claridad. Al que no la comprenda debe aconsejarse que se deje de aficiones musicales, y el que no sienta el tema encantador de las Hijas de Rin, apoyado en las arpas, puede tener la seguridad de que es un desgraciado²³⁸.

El 20 de marzo se estrena la última escena (completa) de *Los Maestros Cantores* con la intervención del elenco principal de solistas del Teatro Real, así como un numeroso coro y la orquesta: en total, más de doscientos intérpretes sobre el escenario. La partitura es aplaudida unánimemente, a diferencia de lo ocurrido con la versión sinfónica escuchada en los conciertos anteriores; además en las siguientes audiciones de la temporada, el último cuadro de *Los Maestros Cantores* es aún mejor interpretado y recibido que el día de su estreno. Ésta es probablemente la primera interpretación en versión concierto de la última escena de *Los Maestros Cantores*, en cuya ejecución Mancinelli imprime “un ambiente de calor,

²³⁸ F. Bleu: “Notas musicales. El tercer concierto”, *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1892.

de energía y de entusiasmo difíciles de explicar”²³⁹. Entre los solistas está realmente acertado el caricato del Real, Antonio Baldelli, aplaudido en una ruidosa ovación²⁴⁰. Tras la sesión Borrell solicita que la empresa del Real ponga en escena la comedia wagneriana; además destaca que el público “en masa, que era numeroso como nunca, se entregó completamente a Wagner desde los primeros compases del fragmento [y] comprendió acto continuo la inmensa trascendencia de esta obra, sin parecido en la historia del arte, penetrando en su significación poética y apreciando todos los detalles y pormenores que la enriquecen”²⁴¹.

Como resumen de la temporada destacamos que la presencia del poema sinfónico y la música dramática, como géneros más importantes en la serie de 1892, es un síntoma evidente del declive de los géneros que siguen el modelo formalista defendido por Hanslick. En este sentido, no es casual que, tanto Beethoven (*Heroica*, *Quinta*, *Pastoral* y *Novena*), como Mendelssohn (*Escocesa*, *Italiana*) estén representados por aquellas sinfonías en las que es más evidente la componente descriptiva. La marcada preferencia por Wagner hace que algunos madrileños denominen a las sesiones de la Sociedad como “Conciertos-Wagner”, una pasión contagiada por el director italiano al resto de profesores de la orquesta²⁴². Además, Mancinelli sigue realizando programas con composiciones más largas y en menor número, dotando a las sesiones de una coherencia de la que carecen en gran medida los conciertos en la etapa de Bretón. Escogemos unas palabras de Esperanza y Sola para hacer balance de la temporada, testimonio escogido por la significación del mismo, dado el escaso apego del crítico a la obra wagneriana y a Mancinelli:

Sin tratar ahora de echar mi cuarto a espadas en tan añejas disputas [entre wagneristas y antiwagneristas], la verdad exige se consigne que, en el actual momento histórico, los wagneristas han llevado la mayor parte en la batalla empeñada, superando las realidades a cuantas esperanzas pudieron concebir Mancinelli y los suyos al emprender la campaña en pro de sus ideales. La mayoría del público que ha asistido a los conciertos celebrados en el teatro del Príncipe Alfonso, se ha inclinado a ellos, y gentes que no ha mucho se espeluznaban ante la idea de aguantar a pie firme un trozo sinfónico de alguna de las óperas wagnerianas, se ha visto ahora aplaudiendo a rabiar, y entendiendo a *prima facie*, con una intuición tan maravillosa como envidiable, trozos, como, por ejemplo, la obertura de *Los Maestros Cantores*, o la escena del fuego de la *Valkyria*, que a más de

²³⁹ F. Bleu: “Notas musicales. El concierto del domingo”, *El Heraldo de Madrid*, 22-III-1892.

²⁴⁰ “Teatros de Madrid”, *La España Artística*, V, 192, 24-III-1892, p. 2.

²⁴¹ F. Bleu, *ibidem*.

²⁴² J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”. *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 18, 15-V-1892, p. 296.

un práctico en el oficio dejaron, por el momento, en un estado patológico no muy desemejante al del negro del sermón. [...]

Es lo cierto que cuando el genio incontestable, el inmenso talento y el saber profundo de Wagner se muestran libres de las férreas ligaduras de las exageraciones de su sistema, y el hombre piensa y escribe como lo hicieron los grandes maestros del arte, entonces su música atrae, se impone y subyuga, impresionando hondamente al que la oye. Y esto es lo que acontece con algunas, no diré todas, de las obras de la última época wagneriana, cuando por el método de selección [...] aparecen destacadas de las arideces que las rodean las hermosas y a veces admirables páginas que contienen, y el trozo musical llega al oyente sin que éste haya tenido que recorrer antes, con cansancio de alma y cuerpo, lo que un escritor llama las grandes estepas de la *Tétralogía* y del *Parsifal*, desnudas de todo interés melódico²⁴³.

En la temporada de 1893 Mancinelli programa como principales novedades wagnerianas “El viaje de Sigfrido por el Rhin”, “Trío de las Hijas del Rhin” y una “Suite” adaptada por él mismo sobre fragmentos de *Tristán e Isolda*, aunque, enfermo y sustituido por Gerónimo Jiménez, tiene que variar los planes previstos, estrenando únicamente la “Suite” sobre *Tristán*. Esta partitura, presentada el 22 de enero, comprende tres fragmentos: “Preludio” del tercer acto, “Dúo de amor” del segundo y “Llegada del barco y encuentro de los dos amantes” (acto tercero), número, este último, repetido a instancia unánime del público. Mancinelli realiza este arreglo con la intención de preparar al público de los conciertos para una ulterior representación, pero como acierta Borrell, ésta tardará en llegar a Madrid, ya que *Tristán e Isolda* no llega al Real hasta 1911. Interpretada para abrir el concierto, lo que menos gusta de la “Suite” es el “Preludio”, debido a la impuntualidad del público, por lo que se oye “con acompañamiento de tacones y ruido de coches que paran a la puerta del Circo y que producen, involuntariamente, distracción y molestia”:

La elección de las tres escenas [de *Tristán e Isolda*] y el arreglo de orquesta para suplir con instrumentos la voz de los cantantes, son trabajos que honran sobremanera a Mancinelli, demostrando a su vez el buen gusto, sus méritos de compositor y su conocimiento profundo de la música de Wagner.

Si tuviéramos esperanza, si quiera remota, de oír *Tristán e Isolda* en un plazo corto, la adaptación del gran dúo a número de concierto no estaría muy justificada, por cuanto necesariamente tiene que perder interés con la supresión de las voces. Pero como han de pasarse ocho, diez o más años hasta que la partitura pueda entrar en nuestro público, bien hecho está lo que ha hecho Mancinelli, y bienvenida sea la escena de *Tristán* arreglada para orquesta. De los otros dos

²⁴³ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, 17, 8-V-1892, p. 280. También en *Treinta años...* vol. III, pp. 86-90.

números no hay que hablar; tienen forma sinfónica y hace ya tiempo que debíamos conocerlos.

La *suit*, en conjunto, es difícil de comprender, como toda la partitura de que procede. En el ensayo general del sábado, Mancinelli dudaba mucho del éxito.

—Tengo miedo —me decía, —y temo que al público le resulte largo el *adagio* del dúo.

Sin embargo, escucháronse los tres tiempos con atención y respeto; conforme el público fue penetrando en el ambiente de la obra, la impresión favorable ganó terreno, y al final del dúo resonó una nutrida salva de aplausos. El tercer número se repitió por petición unánime, sin una sola protesta.

Lo que menos gustó fue el preludio, precisamente el número más claro y de melodía más acusada.

La ejecución, magistral. Los tres fragmentos fueron llevados y matizados de un modo perfecto, sin la más pequeña discrepancia de conjunto ni el menor oscurecimiento de temas, cosa esta última tan difícil de evitar en la música wagneriana.

Debe citarse en lugar aparte a D. Salvador Sánchez, que dijo el solo de *cornu* con una delicadeza y una precisión dignas de un verdadero maestro²⁴⁴.

En resumen: en las tres temporadas de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos el director italiano consigue difundir entre la burguesía el gusto por el último estilo de Wagner a través de numerosos fragmentos sinfónicos de *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores*, la *Tetralogía* y *Parsifal*, fragmentos, o bien nuevos en Madrid, o bien escasamente programados. Sus interpretaciones coinciden con la línea postromántica marcada en Bayreuth en la década de 1880 por Hans Richter, Hermman Levy y Felix Mottl, tradición interpretativa recogida luego por Richard Strauss, Siegfried Wagner, Gustav Mahler y Bruno Walter, entre otros. Esta acción divulgadora tendrá como resultados más inmediatos la representación de *Los Maestros Cantores* en el Real —cuyo estreno se impone desde el paraíso— y la dirección de Hermann Levy en la siguiente temporada de la Sociedad de Conciertos. En palabras de Julio Veiga “las corrientes modernas hacia el *wagnerismo*, obligan. Ya no podemos prescindir de la música del *porvenir*. Unos por afición real y otros por seguir la... moda”²⁴⁵. En palabras de José Borrell, la labor educativa de Mancinelli.

fue inmensa y decisiva para la afición madrileña; se puede decir que en tres años logró lo que no se había conseguido en los treinta de vida que llevaba la orquesta; que el público se interesara por las obras sinfónicas maestras y mostrara deseo de conocer la moderna producción; educó y moldeó a la afición madrileña,

²⁴⁴ “Notas musicales. El primer concierto”, *El Heraldo de Madrid*, 23-I-1893.

²⁴⁵ Julio Veiga Valenzano: “Sociedad de Conciertos de Madrid. Impresiones y apuntes críticos. Dos sesiones”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 124, 15-III-1893, p. 35.

la hizo apta para que en lo sucesivo estuviera bien dispuesta a oír la buena música orquestal y además fue el primer director que se interesó verdaderamente por la propaganda del wagnerismo; si no hubiera sido por él, regularmente la audición del gran repertorio de Wagner se hubiera retrasado en bastantes años²⁴⁶.

Estética: el fracaso de la melodía infinita

Hemos comentado que el debate belcantismo versus wagnerismo decae tras la muerte del compositor alemán. El posicionamiento mayoritario en Madrid considera innecesaria la sustitución del verso por la prosa en la acertada adecuación entre música y texto, defendiéndose un modelo formal de números independientes, aunque enriquecido con la armonía e instrumentación wagneriana, así como el uso del leitmotiv como medio de caracterización psicológica de personajes y situaciones dramáticas. Por tanto, la mayoría de los compositores se opone a la reforma wagneriana en cuanto al empleo de *la melodía infinita* y la supresión del verso. Este hecho se confirma en una encuesta realizada en el verano de 1891 por *La España Artística*, revista de Florencio Fiscowich que pregunta sobre la conveniencia de escribir las óperas en verso o en prosa, siguiendo el ejemplo de *Le Figaro* de París que plantea la cuestión a propuesta de Emille Zola²⁴⁷. De once autores consultados, seis –Arrieta, Miguel Marqués, Barbieri, Gaspar Espinosa de los Monteros, Joaquín Valverde (padre) y Eugenio M^a Velasón partidarios exclusivos del verso. También los son Bretón y Emilio Serrano, aunque abogan por la utilización del verso libre y el incremento de las estrofas utilizadas tradicionalmente. Ricardo Jancke opina que se deben combinar verso y prosa. Leandro Guerra cree que los libretos se pueden escribir tanto en prosa como en verso. Valera Silvari es de la misma opinión, aunque prefiere la prosa al verso.

Para Arrieta la desaparición del verso en el drama “sería la muerte de la inspiración fecunda y brillante del compositor, que sin el concurso del poderoso agente de la poesía caería en la formación de frases violentas y piezas abigarradas impropias del teatro”²⁴⁸.

Marqués considera la composición de óperas en prosa como “un descabellado proyecto” y cree firmemente que “las revoluciones en el arte no se confeccionan a medida y a capricho de unos pocos o muchos señores que discuten en Ateneos y periódicos, sino que el día menos pensado sale el genio y las impone”²⁴⁹.

²⁴⁶ J. Borrell, op. cit, pp. 57-58.

²⁴⁷ “La ópera en prosa”, *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

²⁴⁸ “La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Arrieta”, *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 1.

²⁴⁹ “La ópera en prosa. Informe de D. Miguel Marqués”, *La España Artística*, IV, 159, 23-IX-1891, p. 1.

El planteamiento de si la ópera debe estar escrita en verso o en prosa parece a Barbieri “una *chifladura* del francés que la planteó, porque *demasiado prosaicos* son ya los libretos que hoy se ponen en música”²⁵⁰.

Espinosa de los Monteros opina que “el sistema de libretos en prosa, nos conduciría inevitablemente a la música antirrítmica de los tiempos antiguos”. “Mientras subsista el *ritmo* —dice Valverde— conviene que la obra lírica esté en forma poética”. Vela cree que, como en la ópera italiana, el libreto de la ópera nacional debe ser en verso porque “nuestra lengua no es difícil de versificar”²⁵¹.

Serrano admite el verso libre en los recitativos y ve conveniente el estudio de nuevas combinaciones métricas²⁵². Bretón encuentra la pregunta extravagante porque comprende que el punto de encuentro entre la literatura y la música es el ritmo, es decir, el verso:

Si el *ritmo* es esencial a la música, la *palabra* que haya de inspirar a aquélla, debe tener también su *ritmo*; de otra manera no podía haber en la frase *cantada* la anhelada y fascinadora espontaneidad. [...]

Ya se usa en cierto modo la *prosa* en los recitados de ópera, escritos hoy con acertada libertad en metros endecasílabos, oda y silva sin consonantes ni asonantes (en lo que al castellano afecta) y con reposo y puntuación libres.

Pero como para ser *bella* una ópera —en mi opinión— no puede componerse de recitados eternos y como eso de la *melodía infinita* (que es adonde se pretende ir) es hasta hoy una quimera, yo entiendo honradamente que no puede absolutamente prescindirse de la forma *rítmico-poética* para componer una ópera que merezca ser justamente gustada y apreciada²⁵³.

Los libretos, dice Ricardo Jancke, “deben hacerse en verso porque se hermana mejor con la música. Sin que por eso crea que debe excluirse en absoluto la prosa, que en algunas situaciones puede ser de muy buen efecto”²⁵⁴.

Leandro Guerra opina “que los libretos pueden servir lo mismo en prosa que en verso, porque el arte musical no sólo se presta admirablemente a la prosa y al verso, sino que además poetiza la prosa y dice en prosa el verso, para dar mayor verdad a la declamación”²⁵⁵.

Aunque sin pretender desterrar el verso del teatro, Valera Silvari se muestra partidario de la prosa: “a nuestro juicio débese emplear la prosa

²⁵⁰ “La ópera en prosa. Informe de D. Francisco Asenjo Barbieri”, *La España Artística*, IV, 160, 1-X-1891, p. 1.

²⁵¹ “La ópera en prosa”, *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁵² “La ópera en prosa. Informe de Don Emilio Serrano”, *La España Artística*, IV, 157, 8-IX-1891, p. 1.

²⁵³ “La ópera en prosa. Informe de Don Tomás Bretón”, *La España Artística*, IV, 153, 8-VIII-1891, p. 2.

²⁵⁴ “La ópera en prosa”, *La España Artística*, IV, 162, 15-X-1891, p. 1.

²⁵⁵ “La ópera en prosa. Informe de D. Leandro Guerra”, *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 1.

en el drama con lisonjeros y bellísimos resultados [ya que] todas las grandes epopeyas de la humanidad, se han escrito en la única forma que deberían escribirse: en prosa”²⁵⁶.

Representaciones: Tannhäuser y Los Maestros Cantores

Los años comprendidos entre 1886 y 1893 coinciden con la etapa de Mancinelli como titular del Teatro Real. En estos años continúa representándose *Lohengrin*, ópera de repertorio que es plenamente aceptada desde las interpretaciones dirigidas por Manuel Pérez, ya comentadas. Aunque en 1889 la empresa del teatro anuncia el estreno de *Los Maestros Cantores*, lo cierto es que el primer estreno wagneriano de Mancinelli no llega hasta 1890, cuando presenta *Tannhäuser*, un estreno que es consecuencia directa de una época en la que esta partitura es de las preferidas por el público de los conciertos. En la temporada 1891/92, Mancinelli prepara para su beneficio *El Holandés Errante*, pero el estreno tampoco llega a realizarse; no obstante, y a través de las sesiones de la Sociedad, el director prepara la ulterior representación de *Los Maestros Cantores*, pues para los wagnerianos la comedia de Hans Sachs, Walther y Beckmesser, simboliza el triunfo del arte nuevo frente al viejo, lo que iconográficamente plasman los pintores madrileños en la figura del sol naciente. Presentada en la temporada siguiente, la comedia wagneriana tiene mucho éxito entre el público burgués, pero escaso entre la clase aristocrática madrileña. Es interesante este aspecto porque, en sus novelas, Pérez Galdós emplea el wagnerismo para caracterizar el perfil psicológico de un grupo social concreto: la burguesía. En este sentido, recordamos, por ejemplo, una representación de *Lohengrin* celebrada en la temporada de 1886/87, narrada en *Fortunata y Jacinta*. También Emilia Pardo Bazán, quien conoce la obra de Wagner en Viena en 1872, destaca este hecho en artículo publicado el 6 de marzo de 1899 en *La Ilustración de Madrid*, escrito a raíz del estreno de *La Valkiria* en el Teatro Real²⁵⁷. Concluido su contrato en la dirección de la orquesta del Teatro Real en marzo de 1893 y habiendo dimitido de su cargo como director de la Sociedad de Conciertos, Mancinelli se retira a Italia para descansar. Se cierra así una etapa en la que *Tannhäuser* y *Lohengrin* son populares en Madrid, estando asimilado por el público el estilo intermedio de Wagner. La elección de *Los Maestros*

²⁵⁶ “La ópera en prosa. Informe del señor Varela Silvari”, *La España Artística*, IV, 15-IX-1891, p. 1.

²⁵⁷ Véase Pedro Ignacio López García: “Fin de siglo. Wagner y el wagnerismo vistos por Azorín”, *Azorín et la Génération de 1898, IV Colloque 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 Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau, Saint-Jean-de-Luz 23, 24, 25 Octobre 1997*, L. R. L. R. et Editions Covedi, Pau, Université de Pau, 1998, pp. 274-5.

Cantores, descartando otras composiciones del último estilo de Wagner, se debe seguramente al marcado diatonismo de la comedia wagneriana, marcha atrás deliberada respecto al cromatismo de *Tristán* realizada por Wagner no sólo como crítica al formalismo de Eduard Hanslick, sino también, dando respuesta a la demanda del público alemán. En este sentido, recordamos los proyectos frustrados de presentar *Tristán* en Viena en 1863 y la fría acogida de la partitura en general, lo que la distancia de la enorme popularidad de *Los Maestros Cantores* en los teatros alemanes desde su estreno. Dice Borrell sobre la presencia de Mancinelli en Madrid:

Mancinelli logró tener muchos y buenos amigos en Madrid; su carácter abierto, franco, muy comunicativo, de vehemencia meridional, atraía e inspiraba prontamente amistosa simpatía. Durante sus seis o siete temporadas del Real, una numerosa *peña* de sus amigos nos reuníamos casi diariamente en el Café Español, situado frente a la contaduría del regio coliseo; unas veces, a cenar, antes o después de la función; otras también, a almorzar para poder asistir a algún ensayo de importancia, que empezaba a las dos de la tarde; a estas reuniones asistía Mancinelli, quien vivía en el Hotel de la Paz, de la Puerta del Sol, pero almorzaba y comía generalmente en dicho café; solamente los dos últimos años, en que vino a Madrid acompañado de su esposa, alquiló un piso, y entonces algunas de esas cenas se celebraban en su domicilio. Éramos asiduos concurrentes a ese café los más significados wagneristas de aquellos tiempos, hoy casi todos desaparecidos. Acuden a mi memoria los nombres de Paulino Savirón, [Telesforo de] Aranzadi, Miguel Gayarre, Paco Salazar, Ángel Gómez Rodulfo, Joaquín Caro, Arturo Costa, Carlos Torres, Joaquín Pena —cuando recalaba por Madrid— Manrique de Lara, Ramiro Lezcano, mi hermano y alguna vez Agustín Lhardy y Peña y Goñi; tertulia tan abigarrada, era amenísima; reinaba en ella una gran cordialidad y resultaba de gran solaz para cuantos la componíamos; se charlaba de todo lo humano y lo divino, metiéndonos tan pronto con Donizetti como con Cánovas; alguno comentaba los volapiés de Mazzantini, mientras otro ensalzaba el arte incipiente de María Guerrero, y eran objeto de comentario y discusión, unas veces, la última novela de Galdós; otras, la filosofía de Spencer, tan en boga en aquellos tiempos... No había tregua ni descanso para las lenguas; toda gente joven, exteriorizábamos con impetuosidad nuestras opiniones; los temas eran inagotables; el tiempo se deslizaba sin sentirlo, y muchas veces salíamos del café a las tres o las cuatro de la madrugada. Mancinelli tomaba parte en todas las controversias que se suscitaban, hombre culto, emitía su criterio con soltura y destreza; llegó a hablar el castellano con bastante perfección. Todos los de aquel cenáculo lograron simpatizar e intimar con él; su carácter, como ya he dicho, era francamente alegre; solamente los días en que las cosas en los ensayos no habían salido a su gusto o en que había tenido algún roce con la Empresa, se mostraba algo silencioso y enfurruñado. Aquellos ratos pasados en el Café Español son para mí inolvidables. ¡Bien perdíamos el tiempo, pero precisamente por esto son de tan agradable recuerdo!²⁵⁸.

²⁵⁸ José Borrell, op. cit, pp. 65-6.

En su primera temporada en el Real, 1886/87, Mancinelli no presenta ninguna partitura de Wagner, dirigiendo únicamente óperas de repertorio muy conocidas. El teatro lleva una vida tan anémica que, aun en las funciones donde interviene Gayarre, el tenor es recibido sin el entusiasmo de años anteriores. No obstante, sus primeros meses en el Real son determinantes porque Mancinelli logra cambiar completamente la dinámica de los ensayos de la orquesta y cierta mentalidad, otorgando a cada uno de los instrumentos idéntica consideración. En este sentido se niega a realizar el estreno de *La Reina de Saba* sin la presencia de un segundo oboe, instrumento que desempeña un papel fundamental en el “Preludio” de la partitura. Además, la metodología de trabajo cambia radicalmente respecto a sus antecesores, ya que en lugar de repetir machaconamente un fragmento, sin buscar las causas de los errores, el director italiano realiza consignas concretas sobre aspectos de afinación, articulación, matices y fraseo²⁵⁹.

En la temporada 1887/88, Mancinelli repone *Lohengrin*, ópera presentada en una función extraordinaria a beneficio del director italiano en la que Roberto Stagno presta su colaboración sin recibir retribución económica alguna²⁶⁰. Le siguen cuatro funciones de abono, siendo la ópera un éxito rotundo para el director y la compañía. Buena prueba de ello es la repetición de sus preludios, o que en el baile de disfraces infantil organizado en el Real el martes de carnaval, un niño y una niña vistan de *Lohengrin*²⁶¹, lo que es un indicador más de la enorme popularidad de la ópera. Una sexta representación, organizada en honor de Wagner, es patrocinada por la colonia y la embajada germana en Madrid²⁶², cuyo cónsul compra gran número de butacas y asientos de palco²⁶³. En la función, que conmemora el quinto año del fallecimiento del compositor, se repiten los preludios de los actos primero y tercero, aunque Stagno no puede cantar su dúo del tercer acto debido a una indisposición. No obstante, el tenor se presta a cantar la última escena, aunque eso sí, con la voz algo velada, esfuerzo agradecido por una comisión alemana que, concluido el espectáculo, expresa sus felicitaciones a Mancinelli, el tenor y el resto de la compañía²⁶⁴. A raíz de estas representaciones, Pedrell destaca que se ha pasado la moda mofarse de la *música del provenir* y que los públicos

²⁵⁹ A. Peña y Goñi: “Los Artistas del Real. Luis Mancinelli II”, *La Correspondencia Musical*, VII, 309, 3-II-1887, pp. 1-2.

²⁶⁰ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 11-I-1888.

²⁶¹ “En el Teatro Real”, *El Imparcial*, 15-II-1888.

²⁶² “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 11-II-1888.

²⁶³ “En el Real”, *El Imparcial*, 14-II-1888.

²⁶⁴ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 16-II-1888.

de Barcelona y Madrid “para los cuales no hay temporada teatral completa sin la repetición de aquella ópera predilecta, hallan que la tal música lejos de ser ruidosa [...] es dulce, grata, clarísima y llena de grandiosidades que, quieras no quieras, se imponen; hallan, en fin, que muchos autores contemporáneos han hecho suyos buen golpe de efectos y procedimientos de escuela contenidos en las páginas de tal obra musical”²⁶⁵.

En la temporada 1888/89 el Real no ofrece ningún título wagneriano. Al comenzar la temporada 1889/90 el Conde de Michelena –empresario del teatro– anuncia el estreno de *Tannhäuser*²⁶⁶ y “quizás *Los Maestros Cantores* de este mismo compositor”²⁶⁷. A pesar de este anuncio, la comedia wagneriana no llega a presentarse, aunque es la primera vez que en la misma serie se representan dos títulos del compositor alemán: *Lohengrin* y *Tannhäuser*. La función inaugural se celebra con una representación de *Lohengrin* en la que una entrada de paraíso llega a costar 10 pesetas y “una butaca valía un dineral”²⁶⁸. A pesar de los precios, con Gayarre en el rol principal, el paraíso está atestado de gente, aunque la gran mayoría del público asistente pertenece a la alta sociedad. Antes de la representación, el tema preferido de las conversaciones aristocráticas son la Torre Eiffel y la pasada Exposición Universal de París, pero presentado en el podio, el director logra atraer la atención del respetable como probablemente no se había visto antes en el teatro. En este hecho influye también que la empresa ensaya la semioscuridad de la sala, consiguiendo que el público preste gran atención al espectáculo, por lo que la presentación del primer acto “marchó perfectísimamente y como nunca se había logrado”²⁶⁹. Condensando en breves palabras la impresión producida por *Lohengrin*, la ópera obtiene una interpretación como no se había oído en Madrid²⁷⁰ y el público –dice la prensa– “que cada día descubre mayor número de bellezas en la partitura, ha concedido carta de naturaleza a la obra, admitiéndola de muy buen grado entre las que constituyen el repertorio de sus favoritas”²⁷¹. Algunas crónicas describen minuciosamente el público aristocrático que ocupa mayoritariamente el teatro²⁷² y que, si bien es cierto que va aceptando el estilo intermedio de Wagner, mostrará algunas reticencias cuando se produzca el estreno de *Los Maestros Cantores*.

²⁶⁵ F. P.: “Quincena Musical”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I, 2, 15-II-1888, pp. 9-10.

²⁶⁶ “Teatro Real de Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, 37, 8-X-1889, p. 208.

²⁶⁷ “Noticias del saloncillo”, *La España Artística*, II, 61, 8-IX-1889, p. 2.

²⁶⁸ Whatever: “Veladas teatrales. Inauguración del Teatro Real. *Lohengrin*”, *El Imparcial*, 1-XI-1889.

²⁶⁹ F. Bleu: “Notas musicales. La temporada del Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, 26-X-1891.

²⁷⁰ T. Orts Ramos: “Los Teatros”, *El Látigo*, I (segunda época), 5, 3-XI-1889, pp. 6-7.

²⁷¹ “Los teatros de Madrid. Real”, *La Ilustración Artística*, II, 69, 8-XI-1889, pp. 1-2.

²⁷² [Monte-Cristo]: “Ecos de Sociedad. Los palcos del Real”, *El Imparcial*, 2-XI-1889.

En los días previos al estreno de *Tannhäuser*, el 22 de marzo de 1890, los principales diarios publican sinopsis argumentales de la ópera²⁷³. En las gacetillas y sueltos que lo anuncian, se observa cierta galofobia que echa en cara el estrepitoso estreno de la ópera en París. La prensa, que augura gran éxito a la ópera de Wagner –compositor asumido como símbolo del modernismo en música²⁷⁴– recuerda que a diferencia de lo ocurrido en la capital francesa, la partitura es bien acogida en su presentación en Barcelona en 1887. Asimismo, destaca la labor de la Sociedad de Conciertos, en cuyas sesiones –recordamos– la “Obertura” y “Marcha” son elegidas por sufragio en los años anteriores²⁷⁵. Félix Borrell publica un opúsculo titulado *El Tannhäuser, de Ricardo Wagner*, vendido días antes de la primera representación y muy leído. Ante este ambiente previo, la gente –dice Borrell– “se ufanaba como nunca en asistir a los ensayos, en enterarse de detalles de reparto y decorado, y en encargar billetes para el estreno, que tuvo lugar [...] con un lleno brutal. Tanto el público como la crítica, sin entusiasmarse, estuvieron discretísimos juzgando la obra, y desde este estreno, por la resonancia que tuvo, empezó a concedérsele a Wagner en España la beligerancia debida y deseada”²⁷⁶.

Ese sábado se estrena *Tannhäuser* en el Real en una función comenzada con puntualidad y elegida por Mancinelli para su beneficio²⁷⁷. Bajo la dirección escénica de Eugenio Salarich, en el reparto figuran Leonilde Gabbi (Isabel), Teresa Arkel (Venus), Adelaide Morelli (Pastor), Benedetto Lucignani (Tannhäuser), Eugène Dufriche (Wolfram von Eschinbach), Giulio Rossi (Hermann, landgrave de Turingia), Joaquín Vanrrell (Walter von de Vogelweide), Antonio Ponsini (Reinmar von Zweter) y Giuseppe Carlo Ziliani (Heinrich der Screiber); Joaquín Almiñana es el maestro de coros.

La expectación que domina al público de Madrid por oír la ópera de Wagner se manifiesta en que, antes de comenzar la función, están ocupadas no sólo las localidades de los pisos altos, donde “se refugian los fervientes aficionados de la música”²⁷⁸, sino también las butacas, palcos y plateas, en los que de ordinario no aparecen las damas de la alta sociedad hasta después del primer acto. Al regio coliseo asisten las reinas Isabel y M^a Cristina, acompañadas por la infanta Isabel y lo más representativo de la aristocracia, esa tan castiza “*high-live*” descrita minuciosamente por

²⁷³ “*Tannhäuser*”, *El Imparcial*, 21-III-1890; “La ópera *Tannhäuser*”, *La Época*, 21-III-1890; “*Tannhäuser*”, *El Liberal*, 22-III-1890.

²⁷⁴ “*Tannhäuser*”, *El Imparcial*, 21-III-1890.

²⁷⁵ “La ópera *Tannhäuser*”, *La Época*, 21-III-1890.

²⁷⁶ F. Borrell: “El Wagnerismo en Madrid”... p. 17.

²⁷⁷ “Espectáculos para hoy”, *El Imparcial*, 22-III-1890.

²⁷⁸ Whatever: “Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*”, *El Imparcial*, 23-III-1890.

*Monte-Cristo*²⁷⁹. En la función se repite la “Obertura” a petición del público, que pide también la repetición de la “Marcha” del acto segundo, aunque Mancinelli no accede para no interrumpir el desarrollo dramático de la acción. Al concluir el segundo acto, se entregan varios regalos a Mancinelli que en la noche de su beneficio es alabado en todas las reseñas en su dirección de la ópera de Wagner. La ópera es frenéticamente recibida en el paraíso y mayoritariamente aplaudida en el resto del teatro, aunque se escucha alguna protesta aislada²⁸⁰. Algo ha cambiado el panorama del Real, porque hasta Esperanza y Sola reconoce que los gustos musicales son muy diferentes al de décadas anteriores y también “distinto el modo con que en el mundo musical se aprecia, mirada en conjunto, la ópera wagneriana”²⁸¹. Dice Peña y Goñi: “Estamos en 1890; han transcurrido cuarenta y cinco años, casi medio siglo, desde el estreno de *Tannhäuser*, y lo que ayer se hubiese silbado con furor, se aplaude hoy con entusiasmo”²⁸². Expresivo el titular de *El Liberal*, “Wagner triunfa”, que es el mejor de los resúmenes de la imposición del espíritu modernista desde el paraíso y que nos sirve para resumir la recepción de la ópera entre el público:

Wagner triunfa. No hay que dudarle; el gran revolucionario del arte se impone y triunfa. Tardamos en esto mucho tiempo.

Pero ya que en el orden político admiten todos la representación de la soberanía, el voto universal, no es mucho que en música proclamemos la soberanía del genio.

Poco importa saber si Wagner triunfa conquistando, sometiendo, esclavizando la opinión rebelde, o triunfa por la razón, por el convencimiento, porque la gente penetra en el alma del gran poeta.

Los dos hechos se dan y ambas causas contribuyen al triunfo de Wagner. La revolución que significa Wagner, no mereció desde el primer día el asentimiento de todos, pero fue lentamente destruyendo los hábitos, las rutinas, las preocupaciones. Hoy ya no se combate a Wagner.

Lo más que hacen algunos aferrados a la tradición de las melodías de orgánico aplicadas al teatro, es confesar que no entienden al gran músico. Se batan en retirada.

El triunfo de Wagner, para ser verdadero tiene que ser como es: el entusiasmo fanático del corto número, el aplauso de las mayorías y la protesta de algunos recalcitrantes. Pero con ese aplauso, Wagner ganará el corazón de las muche-

²⁷⁹ *Monte-Cristo*: “Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*”, *El Imparcial*, 23-III-1890.

²⁸⁰ Antonio Guerra y Alarcón: “Teatro Real. Beneficio del maestro Mancinelli”, *La España Artística*, III, 87, 23-III-1890, p. 3.

²⁸¹ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 14, 15-IV-1890, pp. 227 y 229-30; también en “*Tannhäuser* (ópera de Wagner)”, *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 2... pp. 569-581.

²⁸² A. Peña y Goñi: “Teatro Real. *Tannhäuser*”, *La Época*, 23-III-1890.

dumbres. Hablará al sentimiento y habrá reformado el drama lírico, volviendo por los fueros del buen gusto y de la verdad. [...]

«También en Jerusalén –ha dicho Emilio Zola– se hicieron muy bonitas gacetillas contra Jesús»²⁸³.

En lo que se refiere a la interpretación, seleccionamos el testimonio de Guerra y Alarcón en *La España Artística*, porque a pesar de ser un testimonio influido por los intereses económicos de Fiscowich –representante de Cosima Wagner en España y Portugal– es el crítico que se muestra más intransigente con la dirección de Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos en su obstinada defensa de Bretón. La representación –dice– “ha sido justamente considerada como una batalla: antes de la representación las discusiones han sido innumerables, y después aquéllas se han convertido en un coro de alabanzas”:

La ejecución. Fue inmejorable por parte de la orquesta.

Al maestro Mancinelli se debe este prodigio.

Pocas veces se ha oído una obra tan admirablemente dirigida. *Tannhäuser* es la ópera quizás que mejor ha dirigido el ilustre maestro.

Al empuñar la batuta fue aclamado, y al concluir todos los actos tuvo que presentarse en escena, en compañía de los artistas, a recibir ovaciones frenéticas.

Mancinelli se había hecho digno de tales entusiasmos.

El público hizo repetir la obertura. El maestro Mancinelli arrancó a aquella instrumentación asombrosa, efectos no bien comprendidos hasta ahora.

El alma poética y musical de Wagner, se reveló dirigida por Mancinelli de un modo maravilloso. [...]

Resumiendo: un éxito inmenso para la obra de Wagner, para el beneficiado, para todos los artistas encargados de la ejecución y para la empresa, que merece sinceros plácemes por haber elegido el *Tannhäuser*²⁸⁴.

Estrenada tardíamente, con la temporada apunto de concluir, *Tannhäuser* se representa solamente 4 veces, ya que la serie concluye el 27 de marzo con la función 96 de abono, en la que se da la cuarta y última representación de la ópera. Muestra del éxito obtenido entre el público es que el 26 de abril se estrena en el Teatro Apolo la pseudo-parodia *Tannhäuser el estanquero*²⁸⁵. Zarzuela en un acto y tres cuadros²⁸⁶ –letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de Jerónimo Jiménez y R. Wagner– *Tannhäuser el estanquero* es una sátira política sobre las rivalidades entre Sagasta (estanquero) y Cánovas. En pleno proceso de tramitación en las

²⁸³ “Las noches del Real”, *El Liberal*, 23-III-1890.

²⁸⁴ A. Guerra y Alarcón, *ibidem*.

²⁸⁵ “Espectáculos para hoy”, *El Imparcial*, 26-IV-1890.

²⁸⁶ Fiscowich vende y alquila *Tannhäuser el estanquero*. *La España Artística*, III, 102, 15-VII-1890, p. 4.

Cortes de la ley de sufragio universal, la lucha entablada en *Tannhäuser* entre el amor sensual y el amor ideal sirve de pretexto para presentar el dualismo de la política española, es decir, el liberalismo y la reacción representadas respectivamente por una graciosa corsetera y una beata hipócrita. Con el teatro completamente lleno, la obra tiene un éxito rotundo desde el día de su estreno, siendo presentada posteriormente en provincias. De regreso a Madrid, a finales de julio la compañía estrena en el Apolo *Tannhäuser cesante*²⁸⁷, zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros que constituye la segunda parte de la anterior. En esta nueva zarzuela de Jiménez y Navarro “los conservadores y sus afines resultan apabullados que es un contento”²⁸⁸.

En la temporada 1890/91 el Real cierra sus funciones con la reposición de *Tannhäuser*, ópera que Mancinelli elige para su beneficio, celebrado a mediados de marzo²⁸⁹ con media entrada en el teatro. En la representación surgen problemas en la mutación del tercer acto, donde se reaprovecha una escenografía con nubes utilizada en *Mefistófele*: “que los peregrinos que llegan de Roma tengan que entonar su canto de gloria en la gruta maldita de la diosa de los placeres, es broma demasiado pesada y digna de un teatro de capital de tercer orden”²⁹⁰. En lo estrictamente musical, es una de las mejores representaciones de la temporada en su conjunto (elenco de solistas, orquesta, coro y dirección), cerrando “dignamente las representaciones del regio coliseo”²⁹¹. *Tannhäuser* es considerado por los abonados como lo mejor de todo el año y esa burguesía, que no cesa en su proceso de imitación de la aristocracia adquiriendo cada vez mejores localidades en el teatro, convierte a Wagner en estandarte de lo moderno. La inmensa mayoría del público tiene asimilado el estilo intermedio de Wagner y en este repertorio encuentra nuevas emociones, propias de una nueva época, por lo que la empresa del Real anuncia para el año siguiente el estreno de dos óperas de Wagner²⁹²: *El Holandés Errante* y *Los Maestros Cantores*.

Concluida la temporada en el regio coliseo, el Príncipe Alfonso anuncia el estreno de *Lohengrin* con una compañía que, dirigida por Juan Goula, trata de contratar a Francisco Viñas para el papel protagonista²⁹³, aunque éste es desempeñado finalmente por Ottavio Nouvelli. Días antes, Goula

²⁸⁷ Fiscowich vende y alquila *Tannhäuser cesante*, *La España Artística*, III, 116, 1-XI-1890, p. 4.

²⁸⁸ *El Globo*, 30-VII-1890.

²⁸⁹ “Funciones para mañana”, *El Heraldo de Madrid*, 13-III-1891.

²⁹⁰ F. Bleu: “Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, 15-III-1891.

²⁹¹ “Los teatros de Madrid”, *La España Artística*, IV, 135, 23-III-1891, p. 2.

²⁹² F. Bleu: “Madrid Musical. Clausura del Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1891.

²⁹³ “Noticias de espectáculos”, *El Heraldo de Madrid*, 22-III-1891.

invita a su domicilio a los representantes de la prensa en una velada destinada a presentar a dos de sus alumnas, Avelina Carrera y Dolores Mata, que interpretan el dúo de Elsa y Ortruda del acto segundo²⁹⁴. También en los días previos se concluye en el Príncipe Alfonso la instalación de la luz eléctrica, realizada a base de lujosos candelabros que atraen a un público inhabitual desde hace años en los conciertos de dicho teatro²⁹⁵: una semana antes del comienzo de la temporada, la alta sociedad madrileña tiene ocupados ya los mejores palcos. Con el teatro completamente lleno, *Lohengrin* se estrena con gran éxito el 26 de mayo de 1891²⁹⁶; es la primera representación en Madrid fuera del Real. Intervienen Carrera (Elsa), Mata (Ortruda), Nouvelli (Lohengrin) y Carbonell (Telramondo) bajo la dirección de Goula. Con cuatro funciones, *Lohengrin* es bien interpretada por una compañía que, en su mayor parte, ya había representado la ópera en el Liceo. La ópera italiana –dice *El Heraldo*– “ha pasado para no volver”²⁹⁷. La música de Wagner –dice *La España Musical*– “ha ido aclimatándose en España hasta el punto de constituir gran atracción el anuncio de cualquiera de sus obras. Así ocurrió noches pasadas en el vasto Circo de Rivas. Ni una localidad estaba desocupada. El teatro presentaba deslumbrador aspecto”²⁹⁸.

En la temporada 1891/92 Mancinelli no estrena ningún título wagneriano, a pesar de que Michelena había anunciado el estreno de dos partituras de Wagner²⁹⁹, así como la reposición de *Tannhäuser* –que tampoco llega a representarse– y *Lohengrin*³⁰⁰. Es, por tanto, una temporada de grandes decepciones para el wagnerismo en el teatro, ya que si bien es cierto que el Wagner sinfónico triunfa en los conciertos de la Sociedad, no lo es menos que el Real sigue una marcha en contra de la corriente modernista que invade Madrid. El arranque de la estación teatral con una representación de *I Puritani* cantado por Marconi, el gran divo contratado por Michelena a 4.000 pesetas por función³⁰¹, es representativo del decadente devenir del teatro en una temporada en que el Real se convierte en una “fábrica de buñuelos italianos”³⁰². *Lohengrin*, la única ópera de Wagner

²⁹⁴ Rondini: “Goula y sus discípulas”, *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1891.

²⁹⁵ “Noticias de espectáculos”, *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1891.

²⁹⁶ “Funciones para mañana. Príncipe Alfonso”, *El Heraldo de Madrid*, 25-V-1891.

²⁹⁷ M.: “*Lohengrin*. En el Príncipe Alfonso”, *El Heraldo de Madrid*, 27-III-1891.

²⁹⁸ “Los teatros de Madrid. Príncipe Alfonso”, *La España Artística*, IV, 114, 15-VI-1891, p. 2.

²⁹⁹ “Noticias de saloncillo”, *La España Artística*, IV, 158, 15-IX-1891, p. 2; “España”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 30-IX-1891, pp. 642-3; “Temporada de 1891-92”, *Teatro Moderno*, I, 1-2, 23-X-1891, [s. n.].

³⁰⁰ “Noticias de espectáculos. Real”, *El Heraldo de Madrid*, 14-X-1891.

³⁰¹ A. Peña y Goñi: “[De la música]”, *Teatro Moderno*, I, 6, 22-XI-1891, p. 4.

³⁰² Expresión utilizada por Peña y Goñi; citado en F. Bleu: “Notas Musicales... La agonía del Teatro Real”, *El Heraldo de Madrid*, 12-XII-1891.

interpretada, se presenta 7 veces: 3 con Zepilli (Ortruda) y Marconi (Lohengrin)³⁰³ y 4 con Pasqua (Ortruda) y De Marchi (Lohengrin). Este cambio en el reparto, ejemplifica la fluida comunicación entre Mancinelli y los wagnerianos madrileños, porque tanto Zepilli como Marconi, son muy criticados por Borrell³⁰⁴ que, con el pseudónimo de Félix Bleu, se encarga de la crítica musical de *El Heraldo de Madrid*.

Concluidas las representaciones de *Lohengrin*, el 29 de febrero el Teatro Real celebra un baile de máscaras organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, centro de reunión del wagnerismo madrileño y lugar donde Borrell pide a Mancinelli ciertos favores en la programación de las sesiones de la Sociedad de Conciertos³⁰⁵. En el baile se rifan un considerable número de panderetas ilustradas por el propio Borrell, Cecilio Pla, Alfredo Perea, Mariano de Cavia, Jacinto Picón, Lhardy, Campuzano y otros, la mayoría dedicadas a la cuestión batallona y militante del wagnerismo. En una se ve a Moisés con las tablas de la ley en la mano: los mandamientos se convierten en las diez obras de Wagner. Otra representa el diluvio universal: el arca de Noé va tripulada por Wagner y Beethoven, y en las aguas, sumergiéndose ya, las partituras de *Semiramis*, *Linda*, *Lucia*, etc. De las más comentadas es un San Pedro que invita a Jesucristo a entrar en los “Conciertos Mancinelli”. Asimismo se pinta a un padre enseñando a deletrear a su hijo sobre la palabra *Parsifal*, escrita en un encerado. También figura la salida del sol en el mar: el sol está representado por la cabeza de Wagner. Todo un símbolo es el cisne de *Lohengrin*³⁰⁶.

La de 1892/93 es la primera temporada en la que el Real pone en escena tres óperas de Wagner: las ya conocidas *Lohengrin* y *Tannhäuser* y un estreno cargado de simbolismo, *Los Maestros Cantores*. *El Heraldo de Madrid* cuenta con un nuevo crítico, Matías Padilla, amigo de Mancinelli y antiguo compañero de Borrell en el paraíso, donde disfruta de una localidad “propia”. El antiguo periódico de Ducazcal, regentado por un nuevo director y propietario, Eugenio González Sangrador³⁰⁷, encarga la crítica teatral a Matías Padilla, que firma con el pseudónimo de *El Abate Pirracas*³⁰⁸. Desde entonces, Borrell se encarga únicamente de las críticas

³⁰³ “Teatros de Madrid. Real”, *La España Artística*, IV, 166, 15-XI-1891, p. 2.

³⁰⁴ F. Bleu: “Notas musicales”, *El Heraldo de Madrid*, 22-XI-1891.

³⁰⁵ F. Bleu: “Notas Musicales... el wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes”, *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1892.

³⁰⁶ F. Borrell, “El Wagnerismo en Madrid”... pp. 20-22 y “Panderetas artísticas”, *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1892.

³⁰⁷ Felipe Ducazcal fallece el 15 de octubre de 1891. Sus herederos, su viuda Cristina García y su hijo Ricardo, se mantienen como propietarios del periódico hasta julio de 1893, con Mariano Dueñas Gómez como Administrador.

³⁰⁸ R. Goy y Uruña: “Carta canta [sic]. Sr. D. Matías Padilla (*Abate Pirracas*)”, *El Heraldo de Madrid*, 8-III-1893.

de los “Conciertos Mancinelli”. Matías Padilla, inmerso en el ambiente de su época, es wagneriano en el sentido de aceptar los títulos ya conocidos –*Lohengrin* y *Tannhäuser*– pero, como otro público madrileño, reacciona al último estilo de Wagner, sólo escuchado en los conciertos. *El Abate Pirracas*, un comentarista del hecho musical perteneciente a la generación liderada por Borrell, en su calidad de viejo aficionado, critica duramente la lista de artistas presentado por la empresa de Michelena a lo largo de la temporada.

A principios de otoño Mancinelli comunica a Michelena que por el momento no puede trasladarse a Madrid, por lo que el empresario telegrafía al teatro de la Scala para contratar a Edoardo Mascheroni y suplir así –y de manera digna– la ausencia del titular del Real. La función inaugural se celebra a mediados de octubre con una representación de *Tannhäuser*, la primera de las siete obtenidas por la ópera de Wagner, de las cuales tres son dirigidas por Mascheroni, dos por Pérez y dos por Mancinelli. A raíz de las críticas recibidas sobre el elenco de solistas, Michelena prohíbe la venta y reparto de *El Heraldo de Madrid* en el teatro³⁰⁹, aunque en las sucesivas representaciones de *Tannhäuser* *El Abate Pirracas* continúa su batalla contra Michelena y su director artístico³¹⁰.

Próxima la navidad y para calmar un poco los ánimos, Michelena anuncia el reparto de papeles en *Los Maestros Cantores* y el debut en *Lohengrin*³¹¹ de la soprano norteamericana Emma Eames³¹², probablemente la primera Elsa propiamente wagneriana escuchada en Madrid en la acepción “moderna” del término y considerada como una “de las más sugestivas *Elsas* que han pasado por el Real”³¹³. Ante el próximo estreno, el último día del año se presenta en el teatro Romea una parodia sobre *Los Maestros Cantores* de título homónimo, música de Santiago Lope Gonzalo (en colaboración con M. Santos) y libro de Carlos Soler³¹⁴. La obra se interpreta en segundo lugar de una función por horas y el éxito es extraordinario desde el día de su estreno, manteniéndose en cartel 49 representaciones³¹⁵.

En los primeros días de febrero de 1893 Mancinelli contrae un catarro que le impide continuar los ensayos de *Los Maestros Cantores*, pero reanudados, Emilio De Marchi se niega a cantar la parte de Walter por carecer

³⁰⁹ “La catástrofe del Real”, *El Heraldo de Madrid*, 28-X-1892.

³¹⁰ *El Abate Pirracas*: “El Teatro Real y el Orfeón Bilbaino”, *El Heraldo de Madrid*, 29-X-1892.

³¹¹ *Lohengrin* tiene siete representaciones dirigidas por Mancinelli.

³¹² “Noticias de saloncillo”, *La España Artística*, V, 263, 20-XII-1892, p. 2.

³¹³ J. Borrell, op. cit., p. 32.

³¹⁴ Carlos Soler se presentó bajo el pseudónimo de Carlos Almendáriz.

³¹⁵ “Funciones para mañana”, *El Heraldo de Madrid*, del 1-I-1893 al 26-III-1893.

de tiempo para aprender su papel. Alertado Borrell por Mancinelli en un ensayo de la Sociedad en el Príncipe Alfonso, los wagnerianos lanzan 1.000 pasquines desde el paraíso del Real protestando por la negativa de De Marchi a cantar. En las hojas se lee: «¡Queremos que se representen *Los Maestros Cantores*, aunque sea sin tenor!». Desde Recoletos –nos cuenta Borrell–

corríamos a la imprenta más próxima, y por el camino planeamos todos los detalles de la asonada. Mandaríamos los impresos, en paquetes de a ciento, al café Español, situado frente al teatro. De allí saldrían los conspiradores, cada uno con su paquete debajo de la capa; en el preciso momento de acabarse el primer acto de la ópera [*La fuerza del destino*], entrarían por las diversas puertas del paraíso, y, asomándose al antepecho, dejarían caer la hojas, aislándolas y desparramándolas todo lo posible. Yo, en aquella ocasión, tiré la piedra y escondí la mano. No di la cara de momento, porque convenía que la protesta no se personalizara, y, además, porque me unían con De Marchi buenas relaciones de amistad. Despedí a los conjurados en el café Español, y quedé esperando los acontecimientos hasta el segundo intermedio, en que entré en el teatro, dándome aire de tranquilidad e indiferencia, y encontrando la sala, el foyer, los pasillos, y particularmente el escenario, en la mayor efervescencia. ¡No era para menos! ¡Figuraos el asombro y el extraño efecto que produciría en el Real la caída en forma de lluvia de infinidad de papeles de colores, en los que se leía en gruesos caracteres y entre grandes signos de admiración: «¡Queremos que se representen *Los Maestros Cantores*, aunque sea sin tenor!». La conjura había adquirido las proporciones de un verdadero motín, y los conjurados se portaron heroicamente, hasta el punto de que dos de ellos fueron a parar a la Delegación. Por cierto, que uno de los guardias de Orden público que los conducían, dio la nota aguda de la noche, haciéndose un lamentable lío con el texto de las proclamas y preguntando a los detenidos por el camino: «¿Qué más les dará a ustedes que el maestro de los tenores sea cantor o no lo sea! ¡Ay, qué señoritos estos! ¡Están ustedes locos!».

Como era de esperar, el Delegado, al enterarse de la calaverada, les puso acto continuo en libertad, y a la media hora estaban otra vez en el teatro. Uno de ellos, hoy catedrático de la Universidad de Barcelona [Aranzadi], a nadie se le despintaba por tener un defecto físico muy visible, ya era popular en el Real por su carácter levantisco y por las muchas trapatuestas de que había sido autor en el paraíso, defendiendo a gritos la música de Wagner y protestando siempre con ruido las obras que no le gustaban. Aquella misma noche, como veremos en seguida, volvió a singularizarse, y lo que es aún peor, volvió a la prevención.

Decía que, a primera vista, me convencí de que ganábamos la partida. Los papelitos habían caído como una bomba; de telones adentro, el revuelo era enorme y las consecuencias del motín empezaban a tocarse. Al empezar el cuarto acto me llamaron de Contaduría, y cinco minutos después entraba en el despacho de la Empresa, donde me encontré al propio empresario, Sr. Michelena, a su representante Pepe Ferrer, al cajero Sr. Alberich y a Peña y Goñi. [...] Michelena y Ferrer quisieron hacerme confesar, pero yo me encerré en la negativa, añadiéndoles que la opinión wagneriana era ya formidable y que no necesitaba de mi

modesto impulso para desplegar sus energías. Terció Alberich para opinar que la protesta de aquella noche debía considerarse como ministerial de la Empresa, pero que era necesario evitar que se repitiese en lo sucesivo por otros motivos o pretextos. A estas palabras, Peña y Goñi, con aquella lengua que cuando se ponía expedita, mordaz e impulsiva sólo podía compararse con su pluma, se desató en improperios contra la Empresa, afirmando que De Marchi, al negarse a cantar, debió ser inmediatamente expulsado de la compañía. —«¡Que no se repita este caso! (añadía). Lo que no debe ni puede repetirse es que una empresa eche por tierra sus deberes y su decoro, sus intereses propios y los del público, porque así se le antoje al dios-tenor! ¡Aquí usted no es nadie! (proseguía dirigiéndose a Michelena). —Aquí mandan todos y nadie obedece. Esto es una olla de grillos. Esto es una fábrica de buñuelos italianos...». Para colmar la medida, en el momento en que Peña y Goñi, con los ojos fuera de las órbitas y echando sapos y culebras, llegaba al límite de la furia (más de una y de dos veces le vi en este estado), un dependiente de la casa entró en el despacho para anunciarnos un nuevo escándalo en la sala. «Verán ustedes: —nos dijo— después de cantar Tamagno admirablemente el dúo de la celda y de obtener una ovación delirante, el pícaro [Aranzadi]... (aquí el defecto físico del inquieto wagnerista), el pícaro... tal del paraíso, ha empezado a gritar con voces estentóreas: *¡Eso no es cantar! ¡Abajo los tenores!* —Y aunque algunos sinvergüezas como él le han ayudado tímidamente en sus locuras, el buen público le ha hecho callar, y en este momento se lo llevan a la cárcel». —«Por segunda vez en la noche, y puede que no sea la última», exclamé yo para mis adentros.

—Y a eso, ¿qué dice usted? —preguntó Ferrer a Peña y Goñi.

—¿Que qué digo? —contestó el valiente escritor— pues que tiene razón, que merece una gran cruz y que me lo comería a besos. —Así concluyó la escena. Yo no he presenciado jamás una diatriba semejante.

El desenlace no se hizo esperar. No más tarde de las diez de la mañana del día siguiente, De Marchi se puso a las órdenes de la dirección para reanudar los suspendidos ensayos de *Los Maestros Cantores*. Peña y Goñi le decía a Mancinelli: —«Maestro, a no ser por los papelitos de anoche, se va usted sin beneficio!»³¹⁶.

En los días previos al estreno los principales periódicos publican artículos sobre la ópera. *La Época* extracta el argumento incluido en un folleto sobre la comedia wagneriana escrito por Peña y Goñi. Siguiendo a Georges Noufflard en *Richard Wagner d'après lui-même*, Peña destaca que la idea central del libreto es la crítica al formalismo, es —dice— “la lucha sostenida contra el pedantismo de la docta cofradía por el poeta Hans Sachs [...] y por el joven Walther”. También acierta el crítico al señalar que “Hans Sachs y Walther eran, en suma, la encarnación del propio Wagner, mientras que los maestros cantores representaban a la vez los músicos, cuyas obras convencionales le cerraban el camino, y los críticos

³¹⁶ F. Borrel, “El Wagnerismo en Madrid”.... pp. 22-26.

pedantes que le hacían encarnizada guerra”³¹⁷. El folleto de Peña y Goñi es muy leído entre los asistentes a la primera representación de *Los Maestros Cantores* y también el estudio de Borrell publicado en *El Heraldo*³¹⁸. En el artículo de presentación de Mariano de Cavia, el wagneriano plantea sus dudas sobre el éxito generalizado de la comedia wagneriana porque –dice– “no hemos echado aún de nosotros el *hombre viejo* [...]. Tenemos una levadura de romanza y guitarrón que fermenta con inesperado poder cuando más creemos haberla extirpado”³¹⁹.

Los Maestros Cantores, ópera cómica en tres actos y cuatro cuadros, es una partitura de vastas dimensiones que en las representaciones del Teatro Real sufre numerosos cortes, unos mil novecientos compases. Además, el último acto se divide en dos, convirtiéndose los dos cuadros que lo componen en sendos actos, tercero y cuarto. Pensando en un público que no conoce el último estilo de Wagner, Mancinelli abrevia la partitura siguiendo una tendencia similar a los teatros centroeuropeos (Alemania, Austria, Inglaterra, Bélgica), pero realizando menos cortes que en algunos teatros italianos y hechos –según Peña y Goñi– con “maestría”³²⁰. El día del estreno, el 18 de marzo, el aspecto del teatro

puede suponerse, como cantidad de público, pero no tan fácilmente como calidad, tratándose sobre todo de las alturas. Centenares de aficionados que huyen del Teatro Real durante la temporada, apiñábanse en el paraíso e islas adyacentes, ansiosos de oír la voz de Wagner, deseosos de arte más que de frívola distracción, y llenos de fervor, para escuchar con los oídos y con el alma.

Había una tensión espiritual, reinaba un ambiente de recogimiento, un prurito de abstraerse, para entrar en comunicación con el genio artístico del autor de *Los Maestros Cantores*, que puede asegurarse, sin hipérbole, que el aspecto general del teatro rompía en absoluto con el que presenta casi siempre el Sanedrín de la Moda, convertido [...] en el *Sancta Sanctorum* del Arte³²¹.

La función de beneficio de Mancinelli comienza con diez minutos de retraso con una entrada especialmente numerosa en las localidades altas del teatro: el público se concentra en los palcos por asientos y en el paraíso, mientras en las butacas de patio y palcos principales es escaso. En el reparto figuran: Delfino Menotti (Hans Sachs, zapatero, bajo), Alfonso Mariani (Veit Pogner, platero, bajo), José Tanci (Kuntz Vogelsang, peletero, tenor),

³¹⁷ A. Peña y Goñi: *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1893, pp. 9-10.

³¹⁸ F. Bleu: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Comedia Musical de Ricardo Wagner I”, *El Heraldo de Madrid*, 14-III-1893.

³¹⁹ Mariano de Cavia: “Plato del día. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”, *El Liberal*, 18-III-1893.

³²⁰ A. Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”, *La Época*, 19-III-1893.

³²¹ *Ibidem*.

José Fúster (Konrad Nachtigall, hojalatero, bajo), Antonio Baldelli (Sixtus Beckmesser, escribano, bajo caricato), Sr. Cioni (Fritz Kothner, panadero, bajo), Giuseppe Zilliani (Balthasar Zorn, estañador, tenor), José Vivó (Ulrich Eisslinger, droguero, tenor), Alessandro Apollo (Agustin Moser, sastre, bajo), Pablo López (Hermann Ortel, fabricante de jabón, bajo), Sr. Barba (Hans Schwarz, fabricante de medias, bajo), Martín Verdaguer (Hans Foltz, tejedor, bajo), Emilio De Marchi (Walther von Stolzing, tenor), Enrico Giannini (David, aprendiz de Sachs, tenor), Eva Tétrazzini Campanini (Eva, hija de Pogner), Cesira Pagnoni (Magdalena, mezzo), Giuseppe Rapp (un sereno, bajo).

Los Maestros Cantores son el éxito artístico de la temporada ya que, excepto Giannini, que es protestado, Mancinelli, solistas, coros y orquesta son elogiados unánimemente por la crítica; Borrell asegura posteriormente que “aunque floja de coros y de personal secundario, fue bien interpretada por Baldelli y De Marchi y admirablemente por Eva Tétrazzini y Delfino Menotti”³²². En palabras de Peña y Goñi, la empresa del Teatro Real “ha hecho cuanto ha estado de su parte para borrar con un espléndido final de temporada los yerros de cuantía cometidos durante el transcurso de la misma por *fas* o por *nefas*”³²³. Sin embargo, las decoraciones, realizadas por Giorgio Bussato y Amalio Fernández, no presentan novedades significativas desde el punto de vista estilístico, más teniendo en cuenta que la obra se interpreta como la lucha del arte nuevo con el viejo³²⁴.

En cuanto a su recepción en el público es muy desigual, aunque la música se escucha con una atención inhabitual en el Teatro Real. Además —y a causa del cansancio producido tras varias horas de representación— los dos últimos cuadros gustan menos que el primer y segundo acto³²⁵. Al final del acto primero son llamados a escena los artistas dos veces solos y otras dos en compañía de Mancinelli; en el segundo acto, la serenata de Beckmesser acompañada con los martillos de Sachs provoca la hilaridad general y una ovación a los dos intérpretes, Baldelli y Menotti. Al concluir el acto segundo, Mancinelli se presenta ocho veces a escena, tres acompañado por el maestro de coros, Joaquín Almiñana. En el primer cuadro del tercer acto (acto tercero en el Real) el público pide y obtiene la repetición del quinteto final y al concluir el segundo cuadro del tercer acto (cuarto acto en el Real) todos los intérpretes acompañados por Mancinelli saludan seis veces desde el proscenio. En resumen: *Los Maestros*

³²² F. Borrell, “El wagnerismo en Madrid”... p. 27.

³²³ A. Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”, *La Época*, 19-III-1893.

³²⁴ A. M. Arias de Cossío: *Dos siglo de Escenografía en Madrid...*, p. 188.

³²⁵ F. Borrell: *ibidem*.

Cantores “fueron acogidos con grandes aplausos, especialmente, el final del acto primero, todo el acto segundo, el *quinteto* del tercero, que se repitió, y la grandiosa escena última”³²⁶.

No obstante, el éxito de *Los Maestros Cantores* se debe al sector del público mayoritario en la representación, el del paraíso y localidades altas, aquél que conoce la partitura y es partidario de Wagner. En este sentido, la recepción de la comedia en el público aristocrático es poco favorable y podemos decir –siguiendo a Joaquín Arimón– que “si bien la obra fue aplaudida, no provocó por regla general el entusiasmo con que algunos creían a pies juntillas que había de ser acogida por el público”³²⁷. La comprensión de la partitura wagneriana exige un estudio intelectual previo impropio del repertorio escuchado tradicionalmente en el Real, porque construida con la técnica del leitmotiv, presenta un trabajo motivico e instrumental que, por su prolijidad, no resulta comprensible para el público sino al cabo de varias audiciones, más tratándose del público madrileño educado principalmente con la ópera italiana³²⁸. Habitado a ésta, que produce un efecto inmediato en el espectador –de primera impresión– la asimilación de la obra wagneriana necesita de sucesivas representaciones para ser gustada por el respetable del teatro. Esta peculiaridad hace que el grupo wagneriano adquiera ciertos tintes sectarios que lo apartan del resto del público, que empieza entonces a hacerse wagneriano más por moda que por pasión. José Fernández Bremón publica en su crónica general un diálogo figurado entre dos asistentes a la representación que, chispeante y lleno de humor, lo refleja claramente:

–¿Qué efecto le han producido a usted *Los Maestros Cantores*? –¿Puedo hablar sinceramente? Exceptuando algunos trozos, me ha aburrido lo demás; pero no se incomode usted conmigo: aplaudí con entusiasmo. –No me incomodo. Para comprenderlos y gozarlos se necesita un pulimento que usted no tiene aún: estudie usted filosofía y contrapunto; lea usted la historia de Alemania y la teoría de Wagner; estudie usted el folleto del amigo Peña y Goñi, y vuelva a ver la ópera. –¿Y la comprenderé? –Todavía no. Abónese a todas las representaciones de esa obra; no escuche usted otra música; medite usted en ella, y entonces empezará a saborearla. Veinte años hace que la estudio, y aún no comprendo toda su grandeza. Soy un aprendiz. –¿Comprende usted la música de Confucio? –No, señor.

³²⁶ “España”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 125, 30-III-1893, p. 46.

³²⁷ Arimón, habitual del llamado *palco de los sabios* presidido por Arrieta y Barbieri, también destaca que la comedia wagneriana simboliza “la lucha entablada entre la rutina y el progreso”. J. Arimón: “Teatro Real. *Los Maestros Cantores de Nuremberg*”, *El Liberal*, 19-III-1893.

³²⁸ Guillermo de Morphy: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg de Wagner*. III”, *La Correspondencia de España*, 2-IV-1893.

—Pues estúdiela usted durante veinte años; no escuche otras armonías; tome lecciones de un músico chino, y sabrá usted lo que es bueno. Es la música que encanta a más millones de personas hace millares de años, pero fue preciso educarlas por tradición, de raza en raza³²⁹.

Los Maestros Cantores tienen tres representaciones, una por turno, celebradas el día del estreno, el 19 y 23 de marzo. Terminada la temporada en el Real y en la Sociedad de Conciertos, Mancinelli abandona Madrid, lo que provoca la salida de Borrell de *El Heraldo*, diario que publica un duro artículo sobre las representaciones de *Los Maestros Cantores* firmado por *Juan de la Cosa*, escrito que denota la disparidad de criterios entre Borrell y la nueva dirección del periódico. El articulista se pregunta: “¿Y eso es música, y música selecta? ¿Es eso lo que ahora quiere imponerse en el lugar de aquella otra música que tiene acentos que hablan al corazón? [...] Lo digo con toda mi alma, y sin intención descortés: vaya al diablo la innovación, reforma o revolución del arte que aquello signifique; y si para decirlo es preciso salirse del círculo de las gentes de moda o de fin de siglo, me salgo tan contento y me declaro bárbaro de solemnidad, y a mucha honra”³³⁰. Las escasas funciones concluyen sin que la obra conzenga en su totalidad, constituyéndose en el verdadero protagonista de las representaciones Baldelli³³¹, alabado por Julio Burell en un artículo encomiástico sobre el caricato³³². Además, y por las razones ya expuestas, tampoco es unánime el recibimiento entre el público de las localidades altas del teatro, por lo que *El Abate Pirracas* critica al círculo conocido desde entonces como los “Boticarios de Nuremberg”, liderado por Félix Borrell —prestigioso farmacéutico de la ciudad— y Aranzadi, más tarde catedrático de Farmacia en Barcelona:

Nada; que hay que aplaudir *Los Maestros Cantores*; pero sin echar las campanas al vuelo ni la casa por la ventana; sin pedir al público que se vuelva loco; sin hablar de la ignorancia de los que no sienten el género nuevo, con el apasionamiento, violentísimo de los *sabios*, de los escogidos, de esos que creen formar en Madrid la aristocracia del arte lírico y entre los que veo yo figurar algunos zoquetes muy grandes, acreditados de necios y presuntuosos, y donde también hay hombres de los talentos de Mancinelli, Peña y Goñi y el notable paisajista y simpático burgués Agustín Lhardy.

³²⁹ José Fernández Bremón: “Crónica General”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 11, 22-III-1893, p. 182.

³³⁰ Juan de la Cosa: “*Los Maestros Cantores de Nuremberg*”, *El Heraldo de Madrid*, 28-IV-1893.

³³¹ “Teatros de Madrid”, *La España Artística*, VI, 277, 27-III-1893, p. 2.

³³² Julio Burell: “Actualidad. Antonio Baldelli. Los que vuelven. —El cartel del Real— Caricato y artista. Actor y poeta”, *El Heraldo de Madrid*, 6-IX-1893.

Antes de concluir: Wagner pone en ridículo la rutina, y de los procedimientos de la rutina se vale y los emplea para el éxito de su obra. —Quiere poner en ridículo a Beckmesser, y la canción de éste resulta hermosa, fresca, inspirada y bella. —Esto es innegable.

Hay que colocarse en un justo medio.

Desde él digo que en *Los Maestros Cantores* hay de todo como en botica.

Y si no ahí está *Bleu*, que es testigo de mayor excepción³³³.

Conclusiones

En 1893 se ha escuchado en Madrid gran parte del repertorio wagneriano en los conciertos. El cambio de ideales interpretativos que conlleva la dirección de Mancinelli, hace que la Sociedad de Conciertos se coloque al nivel de las mejores orquesta europeas coetáneas y, al mismo tiempo, supone un cambio radical en la educación del público. La predilección por este Wagner “sinfónico” tendrá su repercusión en los poemas sinfónicos de Conrado del Campo y Manrique de Lara, lo que evidencia el declive de los géneros formalistas y de la sinfonía. Tanto en los conciertos como en los escritos de estética, se detecta que en la recepción de la música de Wagner interviene un factor generacional, siendo asumido progresivamente por las sucesivas generaciones, de ahí que se produzca una identificación entre la música wagneriana y el elemento progresista. Conforme a lo debatido en el terreno estético, en el género operístico la reforma wagneriana fracasa en cuanto a la utilización de la prosa y la *melo-día infinita*, salvo señaladas excepciones como Pedrell y, poco después, Albéniz en sus primeras óperas. Esto no quiere decir que no se encuentren rasgos wagnerianos en las obras de Bretón, Chapí, Serrano y otros compositores de su generación, pero el pensamiento estético predominante en el institucionismo hará que la influencia del compositor alemán se dé fundamentalmente en la armonía y en la orquestación, ya que la idea de reunión de las artes en el drama lírico, así como la progresiva adecuación entre texto y música, es sentida por los coetáneos de Wagner como algo consustancial a su época. En el fracaso de la reforma wagneriana en su aspecto formal, influyen también decisivamente la resistencia del público habitual al Teatro Real —la aristocracia— así como el progresivo peso del Verismo en el género. El wagnerismo es, por tanto, un fenómeno eminentemente burgués.

³³³ El Abate Pirracas: “Los Estrenos. *Los Maestros Cantores*”, *El Heraldo de Madrid*, 20-III-1893.