



PALOMA ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO

Universidad de Alcalá de Henares

La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914

A comienzos del siglo XX, el wagnerismo en Madrid se presenta como un fenómeno social consolidado. El interés por Wagner continuará creciendo, alcanzando su punto culminante en 1911, con el estreno de *Tristán e Isolda*, cuyo impacto social impulsará la creación de la primera *Asociación Wagneriana de Madrid*. Tanto el análisis de la composición de sus más de 2.000 socios, como el exhaustivo rastreo de la prensa de la época, revela el interés multidisciplinar que genera la obra de Wagner en la capital española, en consonancia con el resto de Europa. Así, se observa la huella wagneriana en campos tan diversos como el arte, la literatura, la escultura o la pintura. El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 marcará el fin de este creciente interés por la obra wagneriana en toda Europa, provocando un rechazo generalizado por la cultura germana y causando, por consiguiente, la disolución de la *Wagneriana de Madrid*.

At the beginning of the twentieth century, Wagnerism in Madrid was a consolidated social phenomenon. Interest in Wagner would continue to grow, reaching a climax in 1911, with the premiere of Tristan und Isolde, the social impact of which would lead to the creation of the first Wagnerian Association of Madrid. The analysis of the profiles of its over 2000 members, and the exhaustive search through the press of the time, both reveals the multi-disciplinary interest Wagner's output generated in the Spanish capital, in accordance with the rest of Europe. Thus, the Wagnerian influence can be seen in such diverse fields as art, literature, sculpture and painting. The outbreak of the First World War in 1914 would mark the end of this growing interest in Wagner's work throughout Europe, which led to a generalised rejection of German culture, consequently causing the dissolution of the Wagnerian Association of Madrid.

Wagner en Madrid a comienzos del siglo XX¹: 1900-1901

El interés por la obra wagneriana, iniciado en los años 60 del siglo XIX, se incrementa a principios del siglo XX. La presencia gráfica e iconográfica de Wagner en la prensa periódica es cada vez más frecuente. El primer año del siglo viene determinado por la gestión, al frente del Teatro Real, del director de escena Luis París. Éste apuesta por una arriesgada presencia masiva de Wagner en la programación que, si bien se saldará con numerosos problemas económicos, conseguirá despertar en Madrid un interés por Wagner

¹ El presente estudio analiza la recepción de Richard Wagner en Madrid y resume los resultados de mi tesis doctoral; P. Ortiz-de-Urbina Sobrino, "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid: 1900-1914", dirigida por Victoria Eli, defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 18 de septiembre de 2003 y publicada en la Colección Digital de Tesis de la UCM <http://www.ucm.es/BUCEM/2006.htm>

cada vez más profundo. El 7 de marzo de 1901 tiene lugar el estreno de la tercera jornada de la Tetralogía: *Siegfried*, bajo la dirección de Campanini y con decorados de Amalio Fernández. Una semana antes del estreno, la práctica totalidad de la prensa² se vuelca en una campaña divulgativa, en la que no sólo se explica el argumento de la obra wagneriana, sino también se estimula el interés general hacia la *obra total* del compositor. Tras el estreno, las crónicas anuncian el fin de la dialéctica estética que enfrentaba a las innovaciones wagnerianas frente a la escuela italiana y subrayan la consolidación y asentamiento de la música del compositor alemán en Madrid³.

Poco a poco comienza a perfilarse un cambio de actitud del público operístico madrileño que acude ahora intelectualmente preparado a la representación, mostrando un interés nuevo por el texto y por la simbología wagneriana, revelando una progresiva atracción por el elemento visual en el escenario y manifestando un desplazamiento del foco de atención, centrado hasta ahora en la interpretación vocal, hacia la interpretación orquestal que, en el caso de *Siegfried*, obtendrá un éxito sin precedentes. La nueva atracción hacia la orquesta wagneriana motivará un interés creciente hacia el sinfonismo en general, que será incentivado por la creación, mes y medio más tarde (el 30 de marzo de 1901⁴), de la Sociedad Filarmónica de Madrid. La visita en mayo de Arthur Nikisch a Madrid, al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, será celebrada en la prensa como un gran acontecimiento⁵ y tendrá como consecuencia la difusión de fragmentos de Wagner y de la obra de músicos germanos pertenecientes a la llamada primera generación romántica, fundamentalmente la obra de Beethoven y Schubert.

Desde el punto de vista literario, se observa a principios del siglo XX la asimilación de la simbología wagneriana, asociada en España a la estética modernista. El soneto “Wagner” de Manuel Machado (perteneciente al ciclo *Alma*, escrito entre 1898 y 1900), el poema “Tropical” de Juan Ramón Jiménez (incluido en *Ninfas* y escrito en 1900) y, particularmente, la novela de Vicente Blasco Ibáñez publicada en 1900, *Entre naranjos*, con gran repercusión en el área madrileña, se muestran como paradigmas de la recepción wagneriana literaria a principios de siglo⁶.

² Véase *El Español*, 2-III-1901.

³ *El Globo*, *El Español*, *La Correspondencia Militar*, *El Liberal*, *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, del 8 de marzo de 1901.

⁴ La bibliografía al uso sólo cita 4 de ellos, omitiendo el segundo concierto, celebrado el 3 de mayo de 1901, según consta en la prensa de momento.

⁵ *El Correo*, 3-V-1901; *La Correspondencia de España*, 10-V-1901.

⁶ Véase P. Ortiz-de-Urbina Sobrino, “La recepción literaria de Richard Wagner en España” en *Paisajes románticos: Alemania y España*, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Editorial Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004, pp. 239-256.

El período 1902-1908

Este período viene determinado por el desinterés frente a la obra de Wagner del empresario del Teatro Real, José Arana, que sustituye a Luis París a partir de julio de 1902, dos meses después de que dé comienzo el reinado de Alfonso XIII (que alcanza la mayoría de edad el 18 de mayo de 1902). Alentado por los consejos del crítico musical, defensor del italianismo, Luis Carmena y Millán, Arana elegirá lo más seguro y *comercial* del repertorio operístico, excluyendo obras consideradas como modernas o innovadoras, desde la música de Wagner hasta las composiciones de autores españoles contemporáneos. Durante estos cuatro años no tiene lugar en el regio coliseo ningún estreno wagneriano, programándose tan sólo reposiciones de obras ya estrenadas de probado éxito lucrativo, como *Tannhäuser*, 17/12/1904 o *Lohengrin* (28/12/1902; 26/11/1904; 12/12/1905), destacando la reposición de *Siegfried*, que cuenta con 96 funciones gracias, en gran parte, al éxito de la primera jornada, cuya gloria correspondió, según Saint-Aubin⁷, a la dirección de Ernst Kunwald, que actuaba por primera vez en Madrid. Durante este período no encontramos ninguna traducción al castellano de la obra del compositor.

Sin embargo, el interés por Wagner continúa creciendo *en la sombra*, gracias a la gestión de Luis París como empresario del regio coliseo. El análisis de las cartas enviadas por el escenógrafo Amalio Fernández a Luis París⁸ (que continúa su labor divulgadora a través de la dirección escénica del regio coliseo) desde el continente americano a partir de 1906, revelan el casi obsesivo interés del primero por modernizar al público madrileño, dando a conocer en Madrid la obra completa de Wagner, y los proyectos que ambos planeaban a este fin, preparando la vuelta de Amalio Fernández a la capital que tendrá lugar en 1908.

Durante los años 1906-1908, la gestión de José Arana al frente del Teatro Real, desfavorable a la recepción wagneriana, continúa, pero al mismo tiempo se intensifica la imagen positiva de Alemania entre los madrileños gracias a los resultados de la política exterior alemana, lo que contribuye a un mayor interés por la obra wagneriana en la capital. A partir de 1906, el gobierno alemán decide fomentar a conciencia el recién creado Colegio Alemán madrileño, aumentando considerablemente su subvención. Cada vez son más los niños madrileños que se inscriben en sus listas y la institu-

⁷ *Heraldo de Madrid*, 6-XI-1901.

⁸ Los referidos documentos epistolares pueden consultarse en "Fondo París" del Institut del Teatre de Barcelona. Consisten en una serie de 6 cartas enviadas por Amalio Fernández (desde La Habana, Nueva York y Madrid) al domicilio madrileño de Luis París desde 1906 hasta 1910.

ción comienza a ganar prestigio entre la clase política dominante y los intelectuales madrileños. Al mismo tiempo, los resultados de la política de prensa⁹ iniciada en 1900 con el canciller Von Bülow, empiezan a dar sus frutos en diarios importantes como *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Correspondencia de España*, en los que se observa un importante incremento de noticias referidas a la nación y cultura alemanas y una intensificación de la positiva imagen general que de Alemania se tiene en España. El interés que despierta la cultura alemana es tanto de orden político como intelectual. En 1906, Ortega y Gasset realiza su primer viaje de estudios a Alemania, matriculándose en la Universidad de Marburgo (donde estudia con H. Cohen y P. Natorp), experiencia que marcará su pensamiento filosófico y su vida personal. Ese año, el pintor Rogelio de Egusquiza muestra sus obras en Madrid en la Exposición Nacional de Bellas Artes, recibiendo por ellas numerosas menciones honoríficas. Desde el punto de vista arquitectónico, la *moda modernista* representada por Valentín Roca y Eduardo Reynals en Madrid (futuros socios de la Asociación Wagneriana) produce una fuerte demanda a partir de 1906, sugiriendo el vínculo entre el wagnerismo latente en la capital y el movimiento modernista, relacionado tradicionalmente con la estética wagneriana.

La vuelta al camino del progreso: 1908-1910. El estreno de *Götterdämmerung* y *Das Rheingold*

Tras la partida de José Arana, el 11 de julio de 1907, Luis Calleja y Antonio Boceta se hacen cargo de la dirección del Teatro Real. Su gestión aperturista y moderna, será definida por la prensa, como “la vuelta al camino del progreso”¹⁰. Los nuevos empresarios, con la colaboración de Luis París, orientarán con entusiasmo la programación en pro de la difusión de Wagner en la capital, estrenando en estos tres años dos de las cuatro óperas que restan para presentar el repertorio completo del compositor: *Götterdämmerung* y *Das Rheingold*.

En 1908 Ortega y Gasset regresa a Madrid tras su estancia en Alemania y comienza su actividad docente en la Escuela de Magisterio. En diciembre de ese año, Victor Germaix da un curso de siete lecciones en el Ateneo madrileño sobre la poesía francesa parnasiana y simbolista contemporánea, clara beneficiaria de la estética wagneriana y responsable del nacimiento del *wagnérisme* en Europa.

⁹ Véase P. Ortiz-de-Urbina Sobrino: “El papel de la prensa diaria madrileña en la difusión de la lengua y cultura germánicas: 1900-1914” en Actas de las II Jornadas de Lenguas Modernas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Pablo-CEU, Madrid, 2004, pp. 207-222.

¹⁰ Joaquín Fesser en *El Mundo*, 1-V-1908.

A partir de este momento, la política de prensa alemana y la proyección cultural en Madrid empieza además a mostrar resultados palpables, observándose una presencia de noticias sobre la nación alemana en la prensa aún mayor e incluso un claro incremento de anuncios publicitarios germanos. El Colegio Alemán continúa ganando prestigio entre la élite social madrileña. Gracias a las subvenciones del gobierno alemán y al número creciente de alumnos españoles que acuden al colegio, en 1909 se construye un nuevo edificio en la calle Zurbarán nº 9, colocándose la primera piedra el 27 de enero, día en el que se celebra el 50 aniversario del Kaiser.

Tras una enorme campaña de divulgación en la prensa previa al estreno¹¹, además de conferencias divulgativas de la mano de Félix Borrell en el Ateneo, se estrena el 7 de marzo de 1909 *Götterdämmerung*, bajo la batuta de Walter Rabl y la dirección escénica de Luis París. Los decorados corren a cargo de Amalio Fernández. La prensa refleja el carácter de “apoteosis wagneriana”¹² condensada en el apasionado grito de “¡Viva Wagner!”¹³ que se escuchó al término del estreno. La prensa¹⁴ describe a un público madrileño cada vez más cultivado, contrapuesto al habitual de las *noches de moda*, que llena la sala y se muestra respetuoso y silencioso durante toda la larga representación, haciendo uso de la traducción al castellano de López Marín del libreto wagneriano y refiere el verdadero avance en la educación musical del público que esta vez no acude al gran teatro de la ópera atraído por la fama de la *diva* o del *divo*. *España Nueva* habla de una “nueva era” y hace alusión al “ocaso de los divos”¹⁵, insistiendo en el hecho de que el público comienza ya a fijarse en el conjunto de la obra, atendiendo no sólo a la interpretación vocal, sino a la orquesta, a la música en sí, al texto y a la escena. Así, Amalio Fernández recibe elogios unánimes y entusiastas por sus decoraciones y Luis París, como director de escena y divulgador por excelencia de la obra wagneriana en Madrid, es definido por *La Época*, el día del estreno, como “redentor de la tiranía del arte falso y emocional de los *divos*”¹⁶. El papel de la orquesta, dirigida por Walter Rabl, cobra un claro protagonismo bajo la dirección de Walter Rabl, recibida por la prensa con absoluto júbilo. Augusto Barrado define el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* como augurio de un cambio según el cual, “el *walhalla* de los dioses del *bel canto* se viene abajo a todo escape” y “el arte indigno, superficial y servil (...) va a suceder al arte noble,

¹¹ *España Nueva*, 4-III-1909; *ABC*, 6-III-1909; *El País*, 1 y 8-III-1909; *La Época*, 6-III-1909.

¹² “La vida madrileña” en *La Época*, 6-III-1909.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *ABC*, *El País*, *La Época*, *Heraldo de Madrid*, *España Nueva*, del 8-III-1909.

¹⁵ *España Nueva*, 8-III-1909.

¹⁶ *La Época*, 7-III-1909.

profundo e independiente”¹⁷. En esta línea se expresará, desde la revista *Música*, Conrado del Campo ocho años después, realizando un balance de la evolución del sinfonismo en España durante los primeros quince años del siglo y recordará cómo muchos compositores de su generación vivieron el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* creyendo “en una verdadera regeneración del gusto estético” del público y afirmando el inminente fin del superficial “reinado de los divos”¹⁸.

El 2 de marzo de 1910 se estrena *Das Rheingold*, de nuevo bajo la dirección musical de Walter Rabl, con dirección escénica de Luis París y decorados de Amalio Fernández. La primera de las jornadas de *Der Ring des Nibelungen* es así, paradójicamente, la última en estrenarse en Madrid. La prensa refiere sin embargo la ventaja derivada de este hecho y pone de manifiesto el asentamiento definitivo de la obra de Wagner en Madrid, pues el “público inteligente”¹⁹ que acude ahora a la representación se encuentra familiarizado con el lenguaje wagneriano y conoce el argumento de la Tetralogía en su totalidad, por lo que no parece necesaria ya una campaña divulgativa previa al estreno ni la publicación de síntesis argumentales relativas a la primera jornada del mismo. De nuevo se evidencia el declive del belcantismo, y la orquesta, bajo la dirección de Rabl, se erige como la gran triunfadora. Las decoraciones de Amalio Fernández son recibidas con unánime entusiasmo²⁰ pero no así ciertos detalles técnicos concretos de la puesta en escena (como la defectuosa mutación del primero al segundo cuadro o el *atrezzo* del primer cuadro del primer acto²¹), lo que denota una actitud más crítica del público y un mayor interés por el elemento visual del drama operístico. Dos días después del estreno, Madrid recibe la visita de José Lassalle al mando de la *Münchener Tonkünstler Orchester* con un respeto y admiración que denota el avance del sinfonismo en la capital²².

Traducciones y el público

En 1907 se publica la traducción al castellano de la Tetralogía completa wagneriana de Antonio de Vilasalba²³. A partir de esta fecha se observa

¹⁷ *La Época*, 8-III-1909.

¹⁸ *Música*, 15-IV-1917.

¹⁹ *ABC*, 3-III-1910.

²⁰ *La Época*, 3-III-1910.

²¹ *ABC* y *La Época* del 3-III-1910.

²² *El País*, 4-III-1910.

²³ Para una catalogación completa de las traducciones al castellano de la obra wagneriana, véase P. Ortiz-de-Urbina Sobrino, “La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España” en Actas del II Congreso Internacional AIETI (Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación), Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2005, pp. 1188-1206.

un importante incremento de nuevas traducciones de la obra wagneriana al castellano publicadas en Madrid y un mayor interés general por el texto wagneriano. En primer lugar, dado el interés por los libretos del compositor detectado en la sociedad española castellanoparlante, particularmente en Madrid, la Casa Maucci decide reeditar en 1908 todos los dramas wagnerianos publicados en 1885 por la Biblioteca Arte y Letras de Barcelona. En segundo lugar, se publican entre 1909-1910 nueve traducciones nuevas al castellano de la obra del compositor: *Lohengrin* de Roger Junoi, *Götterdämmerung* de López Marín y la Tetralogía completa (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) de Luis París, en 1909; en 1910 salen a la luz otras tres versiones al castellano de la obra wagneriana: *Rienzi* y *Tannhäuser*, de Roger Junoi y las traducciones rítmicas de *Lohengrin* y *Tannhäuser* de Gil y Gordaliza.

La prensa refleja de nuevo el cambio de actitud del público que acude a las representaciones wagnerianas y la aparición de un auditorio nuevo, más intelectualizado, lo que lleva a afirmar a Joaquín Fesser que “los aficionados de la buena casta aumentan en Madrid visiblemente (...) su número ha decuplicado, ha centuplicado en los últimos veinte años”²⁴. Entre las causas se encuentra en primer lugar la expansión del movimiento wagnerista, seguido por la labor en pro del sinfonismo llevada a cabo principalmente por la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Filarmónica y la actividad del Cuarteto Vela, la Sociedad de Instrumentos de Viento o la Banda Municipal. Fesser enumera con orgullo el número de representaciones wagnerianas durante la temporada 1910-1911, en la que Wagner había obtenido 30 representaciones, muy por encima de Verdi, Puccini o Bellini²⁵. Continúa la labor formativa de la prensa y se observa un incremento cualitativo en la crítica musical, destacando particularmente la figura del polifacético compositor Manrique de Lara.

El interés por la cultura germánica sigue creciendo y asentándose en la capital²⁶. En 1910 comienza la reedición ampliada, en quince volúmenes, de *El Walhalla y las Glorias de Alemania*²⁷, compilación de artículos del hispanista alemán Juan Fastenrath, publicada por primera vez en 1874-1879 y cuya popularidad en Madrid no cesa de aumentar. Fastenrath, divulgador de la obra de Wagner en Madrid y pieza clave en el acerca-

²⁴ *Madrid Musical* (1908-09)

²⁵ *Madrid Musical* (1910-11)

²⁶ Véase P. Ortiz-de-Urbina Sobrino: “El interés por la cultura germánica en España durante los primeros quince años del siglo XX: orígenes y consecuencias” en *Estudios Filológicos Alemanes*. Volumen 9. Sevilla, 2005. ISSN: 1578-9438, pp.229-240.

²⁷ Juan Fastenrath, *La Walhalla y las Glorias de Alemania*. Madrid, Est. Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1910-1912.

miento cultural hispano-alemán, fallece en 1908 y dedica el último de sus artículos (escrito en 1912) a la figura de Richard Wagner.

El estreno de *Tristan und Isolde*

Este período representa el punto álgido del apogeo wagneriano en Madrid, dando comienzo con el estreno de *Tristan und Isolde*, el 5 de febrero de 1911, acontecimiento que produce una auténtica conmoción en la capital y provoca la creación de la *Asociación Wagneriana de Madrid*.

La prensa realiza de nuevo una amplia campaña divulgativa previa al estreno. Siguiendo la línea ascendente en pro de una profundización de la obra de Wagner observada a lo largo de los estrenos de la Tetralogía completa, los comentaristas y críticos musicales denotan un mayor conocimiento sobre el hecho wagneriano. No sólo exponen detalladamente el argumento de la obra que va a estrenarse en Madrid, sino que especifican las particularidades de la partitura, explicando con insistencia el funcionamiento de los diferentes *leitmotive* (como demuestran los artículos de Augusto Barrado²⁸), determinando el origen de las fuentes literarias de la obra de Wagner (artículos de Eduardo de Laiglesia sobre los orígenes de la leyenda bretona de Tristán e Iseo²⁹) o avanzando en la reflexión sobre la interpretación de la simbología wagneriana (Ernesto de la Guardia desde *El País*). Las crónicas del estreno son unánimemente favorables³⁰ y refieren la profunda *convulsión social* que provoca la primera representación *Tristán e Isolda* en Madrid. Una vez más, la orquesta, dirigida por Gino Marinuzzi, ocupa el lugar más destacado y la escenografía, dirigida por Luis París, con decorados de Amalio Fernández, atrae la atención del auditorio y es recibida con unánime beneplácito.

En el campo de la estética, y como novedad respecto al proceso de recepción de la Tetralogía wagneriana, especialmente en contraste con las consecuencias de la última jornada, *Götterdämmerung* o *El ocaso de los dioses*, que preconizaba el *ocaso de los divos*, el estreno de *Tristan und Isolde* provoca sin embargo una vuelta al foco de atención hacia la interpretación vocal, destacándose los papeles protagonistas representados por Francisco Viñas (*Tristan*) y Cecilia Gagliardi (*Isolde*). El carisma de Viñas parece producir una irremediable vuelta al ansiado declive del divismo,

²⁸ *La Época*, 4 y 5-II-1911

²⁹ *La Época*, 6-II-1911

³⁰ Véanse *El País*, *Heraldo de Madrid*, *La Época*, *El Mundo*, 6-II-1911.

aunque se observa una actitud nueva respecto al juicio de la interpretación vocal. Es significativa al respecto la positiva opinión de *La Época* tras el estreno, atribuyendo el éxito arrollador de Francisco Viñas no sólo a sus cualidades técnicas como “eficacia y justeza de acento (...), expresión adecuada en los *cantabiles* y en el declamado” sino, sobre todo, a la “completa ausencia del *virtuosismo* vocal” y su “profundo estudio del personaje y del arte wagneriano”³¹. Es decir, el cantante deja de ser un objeto *circense*, dedicado a asombrar al auditorio gracias al lucimiento de sus cualidades vocales técnicas, para pasar a ser *parte integrante* de la *obra de arte total* wagneriana, lo que requiere una profunda compenetración de éste con el personaje y con la acción dramática en su conjunto, a través del previo acercamiento intelectual a la obra del compositor. La prensa hace hincapié en la wagnerofilia de Viñas que se define como estudioso de la obra del maestro y comienza así a perfilarse en el panorama musical español la necesidad, hasta entonces poco frecuente, del cantante especializado en la obra de un sólo compositor. Al mismo tiempo, y a pesar de que la polémica *belcantismo-reforma wagneriana*, iniciada en el siglo XIX, parece ahora completamente superada, músicos como Tomás Bretón defienden aún la estética belcantística, según la cual la melodía figura como esencia inmutable de la música, insistiendo en la capacidad privativa de la voz humana para plasmar la expresión del sentimiento y criticando la excesiva importancia de la música *pura* (sinfonía) en el drama de Wagner. Su convicción respecto a la supremacía de la voz frente a la orquesta se basa en la capacidad que, según él, posee la primera de provocar en el oyente una reacción emotiva espontánea (efecto sobre el *alma*), mientras que la segunda no llega al auditorio más que a través de un proceso intelectual (efecto sobre el *cerebro*). La conferencia de Bretón es contestada, desde *La Revista Musical*, por Miguel Salvador según el cual, Bretón, desde su posición de defensa de la ópera italiana, justifica el olvido de la misma en Madrid con el auge “inrazonado”³² del culto a Wagner, atribuyéndolo a una “avasalladora imposición de la moda”³³ y no, a lo que según Salvador, es una realidad indiscutible: el avance en la educación musical del público madrileño y el “sincero y devoto conocimiento”³⁴ de la obra de Richard Wagner en la capital.

³¹ *La Época*, 17-III-1911.

³² *Revista Musical*, 25-XII-1911.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

La creación de la Asociación Wagneriana de Madrid

La convulsión provocada por estreno del *Tristán*, servirá de detonante para la creación de la tan esperada *Asociación Wagneriana de Madrid* (AWM) que queda constituida el 31 de marzo de 1911. Ya en esta primera reunión quedan aprobados los Estatutos de la Asociación³⁵ y se constituye la Junta Directiva, de la que formarán parte el Duque de Alba (presidente), Valentín de Arín Goenaga (vicepresidente), Manuel de Cendra y López (secretario), Pablo Rafael Ramos y Ruiz (tesorero), Manuel Manrique de Lara (bibliotecario) y los vocales Arturo Saco del Valle, Conrado del Campo, Eduardo de Laiglesia, Aureliano de Beruete y Moret, José Borrell, Jose María Marañón, Kuno Kocherthaler, Germán Asúa, José Enciso y Fernando Gaisse. Como Socios de Honor, elegidos por su “indiscutible mérito artístico”³⁶ y significación en el arte de Wagner, se proponen al hijo del compositor, Siegfried Wagner, al director de orquesta Luigi Mancinelli y al pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza. La AWM alquila para su sede social los bajos de un céntrico edificio situado en el número 4 de la Plaza de las Cortes, prolongación de una de las arterias que nacen en la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo. La AWM se encuentra así junto al edificio que fuera sede del *Colegio Alemán* desde 1896 hasta 1909 y residencia de Sagasta (Carrera de San Jerónimo, 53) y muy cerca del *Restaurante Lhardy* (Carrera de San Jerónimo, 12), punto de encuentro de los wagneristas madrileños desde los años ochenta del siglo XIX.

La vida de la AWM fue breve (menos de cuatro años) pero su actividad fue fructífera e intensa. La AWM inició un género de música, el del *concierto sinfónico-vocal*, con tal fortuna, que ninguna de las manifestaciones análogas posteriores pudieron compararse ni en la calidad de los programas ni en su ejecución a estos *festivales* celebrados en el Teatro Lírico. Además de introducir un nuevo subgénero concertístico, la AWM impulsará decididamente la música germana y, a través de esta vía, favorecerá el asentamiento de la música sinfónica y la actividad camerística en la capital madrileña. Por otra parte, las orquestas y asociaciones que la AWM contrataba, fundamentalmente la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Orfeo Catalá, contribuyeron, con sus giras por provincias, a divulgar este nuevo tipo de música por todo el territorio español. Además, gracias a la AWM, la prensa mantiene despierta la encendida polémica en torno a

³⁵ Asociación Wagneriana de Madrid (ed.): *Estatutos aprobados en Junta General de 31 de marzo de 1911*. Madrid, 1911.

³⁶ *Ibidem*; Artículo 4, Cap. 2ª, p. 5.

Wagner y a la *ópera nacional*, provocando así el mantenimiento de la inquietud polemista, claro signo de la vitalidad que exhalaba la vida musical madrileña del momento.

Especialmente interesante es el capítulo dedicado a conciertos: entre el 4 de mayo de 1911 y el 13 de diciembre de 1913, se documentan nada menos que 21 representaciones organizadas por la Asociación Wagneriana que tienen lugar en el Teatro Lírico, en el Teatro de la Princesa, en el Teatro Novedades y en el Teatro Real bajo las batutas de Fernández Arbós, Luigi Mancinelli, Lluís Millet, Saco del Valle, Esnaola y José Lassalle. De inusitada trascendencia social en la capital madrileña fueron los dos *festivales wagnerianos* protagonizados por el *Orfeo Catalá* (20, 21 y 23 de abril de 1912) y por el *Orfeón Donostiarra* (26, 28, 29 y 30 de octubre de 1912). Los primeros obtuvieron un éxito sin precedentes y una impresionante repercusión en la sociedad, reflejada tanto en la prensa madrileña como catalana, concluyendo con un importante beneficio económico para la AWM y motivando la inscripción masiva de nuevos socios a la misma. Los segundos fueron excelentemente recibidos por crítica y público, aunque los elevados costes produjeron unas importantes pérdidas. La AWM organiza también en el Teatro Real, durante la temporada 1911-1912, los llamados *miércoles wagnerianos*, interpretándose la Tetralogía completa por su orden natural (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*), además de *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. El 22 de mayo, la AWM organiza un concierto-homenaje para celebrar el centenario del nacimiento de Wagner, bajo la dirección de José Lassalle, y el 13 de diciembre de ese año tiene lugar el último concierto dedicado a Wagner, dirigido por Walter Rabl y protagonizado por los dos nuevos *divos wagnerianos*: Francisco Viñas y Cecilia Gagliardi. Como muestra del *apogeo wagneriano* acaecido en Madrid durante este período, se representan en el Teatro Real, desde 1911 hasta 1913, simultáneamente a los conciertos organizados por la Asociación, un total de doce óperas wagnerianas: *Götterdämmerung*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg* (las últimas cuatro en dos ocasiones cada una). Por otra parte, la AWM organiza ocho conferencias sobre la obra de Wagner durante el período comprendido entre mayo de 1911 y enero de 1914: “El wagnerismo en Madrid” de Félix Borrell y la “Biografía de Ricardo Wagner” de Valentín de Arín (ambas celebradas el 4 de mayo de 1911); dos conferencias a cargo de Borrell sobre *Los maestros cantores de Nürnberg* (pronunciadas los días 23 y 26 de febrero de 1913); “Las leyendas de Wagner en la literatura española con un apéndice sobre el Santo Grial en el *Lanzarote del Lago* castellano” a cargo del erudito Adolfo

Bonilla y San Martín (13 de marzo de 1913); “Concepción y desenvolvimiento del *Parsifal* wagneriano” pronunciada por Manuel Manrique de Lara (7 de enero de 1914); “De Peredur a Perceval” de Eduardo Laiglesia (8 de enero de 1914) y “La filosofía de *Parsifal*” a cargo de Manuel Abril (16 de enero de 1914).

La Asociación madrileña mantiene además una intensa relación con su homónima catalana, la *Associació Wagneriana de Barcelona*, presidida por Joaquim Pena, documentada a través del intercambio epistolar mantenido entre ambas instituciones desde el 4 de julio de 1911 hasta el 1 de julio de 1912³⁷. Unidas por un profundo entusiasmo por la obra de Wagner, ambas asociaciones deciden llevar adelante un ambicioso proyecto, ideado por Joaquín Pena y comunicado oralmente a la asociación madrileña a través del tenor Francisco Viñas: la construcción de un *teatro wagneriano* en lo alto de la montaña, junto al Monasterio de Piedra (Zaragoza), con cabida para unas dos mil personas, en el que pudiera representarse la última obra de Wagner, el *Bühnenweihfestspiel* o festival escénico sacro, *Parsifal*, cuyo plazo de protección iba a expirar en toda Europa el uno de enero de 1914. Como si de un *Bayreuth español* se tratase –lugar de peregrinaje nacional con proyección internacional– se ideó el plan de explotarlo en años sucesivos, pensando en habilitar el propio monasterio para hospedar a los posibles *peregrinos*. Para llevar a cabo este propósito, la asociación barcelonesa contacta con la familia Muntadas, propietaria del Monasterio que queda encantada con el proyecto, mientras en Madrid se realizan gestiones para conseguir subvención estatal, consiguiendo una audiencia con el rey Alfonso XII que tiene lugar el día 19 de abril de 1912, en presencia de la junta directiva de la AWM y Francisco Viñas. Tras la visita al Rey, la AWM forma una comisión para visitar, junto con la asociación barcelonesa, el Monasterio, formada por Valentín de Arín, Manuel de Cendra, Manrique de Lara, Rafael Ramos, Saco del Valle, José Borrell, José María Marañón y Fernando Gaisse, además del arquitecto La Roca y otros miembros de la asociación. Debido a una serie de fatales imprevistos, reflejados a través de un desesperado envío de telegramas y telefonemas por parte de la AWM, la comisión madrileña se ve forzada a última hora a cancelar la visita y la comisión catalana se reúne sola con los arquitectos en el Monasterio de Piedra, encontrando el emplazamiento adecuado y realizando las oportunas medidas para el escenario, orquesta y espacio para los espectadores. Con el fin de resolver el problema de la financiación, la AWM mueve todo tipo de resortes, no sólo aisladamente

³⁷ Esta documentación puede consultarse en el *Fondo Pena* de la Biblioteca de Catalunya.

a través de personas influyentes, sino reclamando el apoyo oficial del Rey y del Estado, diputaciones y ayuntamientos y corporaciones de cultura y planeando convertir el proyecto en “obra nacional”, abriendo suscripciones en todas las grandes capitales de la geografía nacional. El ambicioso *proyecto de Piedra*, sin embargo, fracasa, dado su elevado coste y su dificultad de financiación y en julio de 1912 se da por terminado el frustrado intento. A pesar de no ser llevada a cabo, la empresa iniciada por ambas asociaciones wagnerianas simboliza la efervescencia cultural de ambas ciudades y el alcance de la música en la sociedad española, características del inicio del regeneracionismo musical español que tiene lugar durante los quince primeros años del siglo XX. La idea de lanzar el proyecto es muestra de un quizás desmedido (y no por ello menos interesante) entusiasmo; la aparente viabilidad es, además, muestra de la fuerza restauradora que representó el movimiento wagneriano en España durante el inicio del segundo decenio del siglo XX.

Sin embargo, quizás el aspecto más interesante de la Asociación Wagneriana de Madrid se manifieste no tanto a través de su intenso activismo (conciertos, conferencias, publicaciones, proyectos) sino, sobre todo, a través del análisis de la composición de sus socios, cuyo número y heterogeneidad simboliza el inusitado interés desde 1911 hasta 1913 por la obra de Wagner y la profunda repercusión social del fenómeno wagneriano en Madrid: 1.747 miembros en marzo de 1912 (frente a los 251 que formaban la Asociación Wagneriana de Barcelona al año de su fundación) que ascenderían a 2.016 en junio de 1913. En las *Listas de Señores Socios* publicadas en 1911 y 1913 por la propia AWM, observamos un selecto mosaico de la sociedad madrileña que incluye no sólo a personajes relacionados directamente con la música, como podría esperarse, o a la nobleza y aristocracia, tradicionalmente asociada al mundo de la ópera, sino a numerosísimos personajes relevantes de los más diversos campos, pertenecientes a la creciente burguesía intelectualizada, a profesiones liberales y al mundo artístico en su más amplio espectro. Así, desde músicos, musicólogos y musicógrafos (como Conrado del Campo, Manrique de Lara, Saco del Valle, Concha Dahlander, Lucrecia Arana, Julio Francés, José María Francés, José Ramón Blanco Recio, Luis Villa, Luis París o Adolfo Salazar), encontramos también a escritores o académicos (como Miguel de Asúa, Salvador de Madariaga, Alcalá-Galiano, Luis Araujo Costa, Luis Armiñán, Adolfo Bonilla, Gregorio Marañón), periodistas y críticos (como Joaquín Fesser, Félix Borrell, Luis Villalba, Mateo Hernández, José Juan Cadenas, Ricardo Baeza, Juan Spottorno), editores (Fernando Fé, José Blass), traductores (Antolín Sapela, Arturo Cuyás), políticos (Joaquín Sánchez de Toca, Nicolás María Rivero, Luis Marichalar, Amalio Gimeno),

diplomáticos (Dupuy de Lome), aristócratas (Barones del Castillo de Chirel, Duques de Medinacelli, Condes de Yumuri), miembros de la comunidad alemana madrileña (Alberto Ahles, Guillermo Ullmann, Ignacio Bauer, Kuno Kocherthaler, Ricardo Traumann), ingenieros (Miguel Otamendi, Navarro Reverter, Luis Adaro), médicos (Antonio García Tapia, Adolfo Varela), fotógrafos (Enrique y Joaquín Ruiz Vernacci), arquitectos (Antonio Palacios, Luis María Cabello, Luis de Landecho, Valentín Roca, Eduardo Reynals, José Yarnoz) y un importante grupo de pintores.

El wagnerismo y las artes plásticas

De especial relevancia resulta la inclusión de este último grupo en las listas de la AWM (Rogelio de Egusquiza, Aureliano Beruete, Manuel Benedito, Cecilio Plá, Ramiro Lezcano, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy), pues indica la vinculación entre wagnerismo y artes plásticas característica del movimiento homónimo europeo de principios del siglo XX que empezó a fraguarse en Madrid durante los últimos quince años del siglo XIX alrededor del restaurante *Lhardy*, donde se reunían los wagnerianos madrileños unidos por la pasión por la música de Wagner y por la pintura simbolista, beneficiaria de la estética wagneriana³⁸. Bajo el influjo de Rogelio de Egusquiza, los pintores madrileños se sienten especialmente atraídos por la música, en sintonía con la idea schopenhaueriana de la supremacía de las artes, tan importante para la concepción estética romántica germana y que había llegado a España con retraso pero con fuerza, logrando que muchos pintores consideraran la afición musical, encarnada fundamentalmente en la obra de Wagner, como símbolo de *genialidad* artística. A la vez, músicos como Manrique de Lara o personajes asociados al mundo de la música como Félix Borrell manifiestan su afición a la pintura participando frecuentemente en las Exposiciones Nacionales y mostrando su visión estética wagneriana a través de paisajes inmersos en un *misticismo panteísta*.

El estreno de *Parsifal* y el estallido de la Primera Guerra Mundial

El año 1914 comienza con una auténtica eclosión social wagneriana, originada por el estreno de *Parsifal* y termina con el abrupto declive de la AWM y el final del movimiento wagneriano europeo, dentro del que se encuentra ya enmarcada la ciudad de Madrid.

³⁸ Véase P. Ortiz-de-Urbina Sobrino: "La huella de Richard Wagner en la pintura española" en *Cuadernos del Minotauro. Revista de Arte y Literatura*. Año I N° 2, diciembre 2005 (pp.49-66).

El uno de enero de 1914 se estrena en el Teatro Real la última obra de Richard Wagner, *Parsifal*, que es recibida en Madrid de manera apoteósica y representa un auténtico acontecimiento *histórico* por su profundo carácter *social* y por el hecho que supuso la conciencia generalizada de vivir, por vez primera, un estreno wagneriano en simultaneidad con el resto del mundo, pues en la inmensa mayoría de las grandes capitales el plazo de protección de la obra no vencía hasta el uno de enero de 1914. La abrumadora cantidad de artículos previos al estreno relativos a la obra de Wagner constata de nuevo el poder formativo de la prensa³⁹, el claro avance cualitativo de la crítica musical y la estimulante polémica que se desata en torno a aspectos *extra-musicales* (pues musicalmente el genio de Wagner se considera ya como indiscutible), como las disquisiciones lingüísticas en torno a los términos *Grial* o *Graal* o los numerosos análisis literarios sobre los orígenes españoles de la leyenda medieval en la que se basa Wagner para la génesis de su obra. La intelectualización del público asistente al espectáculo operístico se manifiesta por una documentación previa y un respeto cuasi “religioso”⁴⁰ durante la representación de más de cuatro horas (se da por primera vez sin cortes), que sorprende a los mismos wagnerianos. Muchos de los asistentes llevan consigo la traducción al castellano de Joaquín Fesser, editada por la Wagneriana madrileña. Las numerosas caricaturas alusivas al estreno documentadas en la prensa, los actos sociales derivados de la misma (como el *buffet* ofrecido durante los descansos por el *Hotel Ritz*⁴¹) o la proyección cinematográfica del largometraje mudo *Parsifal* de Thomas Edison (musicalmente acompañado por el sexteto de Arturo García⁴²) en el Cine Príncipe Alfonso tras el estreno, muestran las consecuencias derivadas del profundo impacto social del hecho wagneriano. La orquesta, dirigida por José Lassalle, es definida como “magistral”⁴³. La moderna puesta en escena, dirigida por Luis París, es recibida con júbilo, sorprendiendo por la corrección del vestuario, las combinaciones de luces o sus originales adelantos técnicos (como los teléfonos instalados tras el escenario para regularizar con precisión las mutaciones en escena) y, sobre todo, por las nueve espectaculares decoraciones, obra del escenógrafo Amalio Fernández. Su *panorama en marcha* –decorados móviles con un desarrollo de hasta 110 metros en tres planos distintos– causa sensación por su novedad, anunciándose ya en la prensa una semana antes del estreno⁴⁴.

³⁹ Véase ABC, El País, El Liberal, El Imparcial, El Liberal, La Ilustración Española y Americana.

⁴⁰ El Liberal, 2-I-1914.

⁴¹ ABC, 1-I-1914.

⁴² Ibídem y Heraldo de Madrid, 1-I-1914.

⁴³ ABC y El Liberal, del 2-I-1914.

⁴⁴ El Liberal, 24-XII-1914.

Seis meses después del estreno de *Parsifal*, durante el mes de julio de 1914, la Asociación Wagneriana anuncia el proyecto de erigir, como hicieran la mayor parte de las asociaciones wagnerianas en Europa, un monumento a la memoria de Wagner, pues en 1912, con la idea de emplazarlo en el Parque del Oeste y consiguiendo un apoyo financiero del gobierno alemán, la Wagneriana había encargado el proyecto al joven escultor Julio Antonio, por mediación del entonces embajador Max von Ratibor. El escultor realiza en 1912 una mascarilla en escayola, un boceto en bronce de 94 cm. y numerosos esbozos a lápiz del monumento y calcula la dimensión definitiva en unos cuatro metros de altura, por lo que decide abandonar su estudio particular y trasladarse a la fundición Codina de la calle Cartagena. En 1913 comienza a modelar el barro, pero el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1914 y la subsiguiente marcha de Ratibor, frustra la culminación de su obra que acaba desmoronándose, salvándose sólo el busto. La *cabeza de Wagner* se convertirá, sin embargo, en una especie de objeto de culto entre los intelectuales madrileños y su presencia iconográfica (fotográfica) y su significación como símbolo de la controvertida personalidad de Richard Wagner se manifestará en la prensa a lo largo del siglo XX.

La Primera Guerra Mundial y el fin de la Wagneriana

La definitiva disolución la Asociación Wagneriana de Madrid tiene lugar entre diciembre de 1914 y enero de 1915. Factores como su tardía aparición, la naturaleza de la afición wagneriana o las pérdidas económicas (originadas por la exigüidad de la cuota y el exceso del gasto ocasionados por sus ambiciosas actividades) pero, sobre todo, el estallido de la Guerra Europea fueron las razones del abrupto final de la entidad madrileña. A pesar de la neutralidad oficial declarada por el gobierno español ante el conflicto bélico europeo, la sociedad española y, con especial intensidad la madrileña, se dividió ideológicamente en dos grandes bandos, el bando *aliadófilo* y el *germanófilo*, defendiendo vehementemente los intereses de uno u otro grupo. Al primero pertenecían Francia, Inglaterra y Rusia, aunque el discurso aliadófilo se centraba en España en la solidaridad nacional con el pueblo *francés*. Los aliadófilos se definen ideológicamente como la izquierda progresista liberal y los germanófilos como derecha conservadora y no es así raro encontrar, en el primer grupo, a políticos como Alejandro Lerroux o Manuel Azaña y, en el segundo, nombres como Vicente Gay o Antonio Goicoechea.

Sin embargo, lo interesante desde el punto de vista social es el hecho, relativamente nuevo en España de que, a partir de ahora, son principalmente los intelectuales los que toman parte activa en la defensa de inte-

reses socio-políticos. Las figuras más representativas de la cultura y el pensamiento españoles firman manifiestos, asisten a mítines, se dejan oír y crean opinión. Si bien dentro del grupo germanófilo encontramos a personajes como Jacinto Benavente, Pío Baroja, Carlos Arniches, José Juan Cadenas, Adolfo Bonilla San Martín, Antonio Muñoz Degraín o Aniceto Marinas, la realidad es que la gran mayoría de intelectuales de peso se inscriben en las listas aliadófilas o antigermanófilas. A través de apasionados *manifiestos* publicados en la prensa⁴⁵, los intelectuales madrileños se involucrarán cada vez más en la polémica polaridad Francia-Alemania, decantándose la gran mayoría por el bando francés. Muchos de ellos se habían formado en Alemania o se vinculan a la Institución de Libre Enseñanza y al krausoinstitucionalismo, afanándose hasta ese momento, por divulgar la cultura germánica en España (como es el caso de Ortega y Gasset) o haciendo uso consciente de motivos wagnerianos para la elaboración de sus craciones artísticas (desde músicos como Rogelio Villar hasta escritores como Blasco Ibáñez, Manuel Machado, Leopoldo Alas Clarín, Pérez Galdós y pintores como pintor Julio Romero de Torres). Del mero hecho de que fueran precisamente las figuras relacionadas con la cultura, y no con la política, las que se involucrarán en mayor número y más apasionadamente en contra del Imperio Alemán, se deriva un desinterés que se convertirá en rechazo social generalizado por toda manifestación germana. A pesar de que muchos intelectuales aliadófilos defiendan su *germanofilia cultural* y aunque la imagen *sagrada* de la música alemana no se vea agravada directamente en la contienda entre ambos bandos, es evidente que la intensidad del combate político es tal, que la preponderancia de la intelectualidad antigermanófila afecta de lleno a la cultura alemana y perjudica toda manifestación artística germana en Madrid.

Desde el punto de vista literario, el punto de inflexión en la recepción en España de la cultura germana queda claramente reflejado en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez, escrita en 1914 y publicada en 1916. El mismo autor que inauguraba el siglo publicando, en 1900, *Entre naranjos*, panegírico a la obra de Wagner y testimonio de la profunda admiración por el músico y que contribuiría decisivamente a la difusión de la obra wagneriana en España, escribe en 1914 una novela que producirá el efecto contrario. Convertido en aliadófilo convencido y germanófilo implacable, Blasco escribe en París, a instancias de Poincaré,

⁴⁵ Manifiesto aliadófilo, publicado en *Iberia*, el 10 de julio de 1915; Manifiesto germanófilo, publicado en *La Tribuna* el 18 de diciembre de 1915; Manifiesto de la Liga Antigermanófila, publicado en *España*, el 18 de enero de 1917; Manifiesto fundacional de la Unión Democrática Española, publicado el 7 de noviembre de 1918.

entonces presidente de la República Francesa, una novela proaliada de carácter propagandístico, en la que se narran los horrores de la guerra y en la que los alemanes aparecen, dentro de los tópicos antigermanos, como causantes del conflicto.

Los resultados del análisis de la recepción wagneriana en Madrid permiten afirmar que la evolución del wagnerismo en Madrid se entronca dentro del fenómeno histórico homónimo europeo, tanto desde el punto de vista cronológico, como por su peculiar recepción extramusical. Richard Wagner constituye un caso único de recepción, determinada por su pluralidad. Nunca antes ni después, en la historia de la música, encontramos un compositor con una repercusión cultural de tan marcado carácter *multidisciplinar*. Esta multidisciplinaridad viene dada por la propia concepción de Wagner del drama operístico como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), concebida como fusión de elementos musicales y extramusicales dentro de un nuevo concepto artístico. Al igual que ocurriera en otras capitales europeas, la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid se caracteriza por una fuerte incidencia social y se documenta no sólo en la música sino también en otras manifestaciones culturales, particularmente en la estética del arte, en las artes plásticas y en la literatura.

El wagnerismo en Madrid como fenómeno histórico daría así comienzo en la década de los setenta del siglo XX para finalizar en torno al año 1914, coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Como en el resto de los países europeos, la asimilación de la obra de Wagner en Madrid se desarrolla a través de un proceso particularmente lento. Sin embargo, la peculiar vinculación de la recepción madrileña a la *evolución sociopolítica* española, hace que dicho proceso se acelere a partir de 1898, avanzando de manera vertiginosa durante los primeros años del siglo XX y alcanzando su punto culminante entre 1911-1913, de manera que en 1914, cuando cesa el plazo de protección de *Parsifal* y se permite el estreno de la última ópera de Wagner en todo el mundo, el resto del repertorio completo de su obra se ha estrenado y repuesto en numerosas ocasiones en Madrid y el público se encuentra ya, como en el resto de las ciudades europeas, familiarizado con su música e *intelectualmente* preparado para comprender su simbología dramática. La derrota experimentada por España ante los Estados Unidos en 1898, había producido una profunda consternación social, un sentimiento generalizado de humillación y vergüenza, que se tradujo en una esforzada *voluntad de cambio* y en una toma de conciencia generalizada de la necesidad de salir del proverbial aislamiento español decimonónico a través de una *apertura hacia Europa*. Si bien el influjo francés había sido una constante durante gran parte del siglo

XIX (repercutiendo no sólo en la cultura sino influyendo incluso en usos y costumbres) los españoles buscaban en este momento nuevas orientaciones. En este sentido, la entrada de corrientes culturales germanas que había comenzado a cobrar fuerza en el campo filosófico, desde mediados del siglo XIX, extendiéndose, a través del krausoinstitucionalismo, a los ámbitos de la más diversa índole (política social, religiosa y educativa; actividad literaria y vida cultural en su conjunto), se presentaba como una nueva fuente de aprendizaje y conocimiento que infundía esperanzas de cambio, e incidió claramente en la gran recuperación cultural española que se prolongaría hasta el segundo decenio del siglo XX. La creciente hegemonía política del Imperio Alemán desde su restablecimiento en 1866, unida a su supremacía cultural de cuño *romántico* en materia filosófica, literaria y musical, atrajo la atención de políticos e intelectuales españoles. En este sentido, la irrupción de la figura de Richard Wagner en el panorama cultural español, que empezaba a salir de su postración decimonónica se presentaba, a pesar de su tardía aparición, como paradigma de la vanguardia (a finales del siglo XIX) y de la modernidad (a comienzos del XX) tan ansiadas por la intelectualidad de entresiglos, contribuyendo a los deseos de regeneración cultural, actuando como *impulso restaurador* y provocando la aparición de un apasionado movimiento wagneriano que entraría en España a través de Barcelona y Madrid.

Es importante además recordar el hecho de que el *wagnerismo*, como fenómeno, no nació en Alemania, ni siquiera dentro del círculo de Bayreuth, sino en *Francia* y a través de un grupo de artistas cuya actividad no se centraba en la música, sino en la *literatura*. Y si en París fueron los *escritores-poetas*, a través de una revista literaria (*Revue Européenne*), los responsables del surgimiento del wagnerismo, en Madrid fueron fundamentalmente los *escritores del hecho musical* (musicólogos y críticos musicales) quienes, a través de un incondicional amor por la obra de Wagner y de una profusa actividad proselitista centrada en la prensa periódica (y no sólo en la prensa especializada sino sobre todo en la diaria), consiguieron encender la chispa en el amplio campo de la *estética del arte*, chispa que ardería en primer lugar entre los músicos, propagándose rápidamente por terrenos como el pictórico, escenográfico, escultórico, arquitectónico y literario y provocando además una *moda social* de grandes proporciones que, convertida en un *fenómeno de masas* y contribuiría, a pesar de su aparente irrelevancia estética, a regenerar los gustos estéticos del público madrileño, difundiendo la música germana, el sinfonismo y la música de cámara y abriendo paso a una actitud respetuosa e intelectualizada frente al espectáculo operístico que derivaría en una mayor presencia de la música dentro la sociedad.

La abrupta disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid es el primer signo del declive del wagnerismo en España, enmarcado dentro del movimiento histórico definido como *wagnerismo europeo*, cuyo final se documenta también con el estallido de la Primera Guerra Mundial. La Guerra Europea provoca un rechazo generalizado (claramente perceptible en la sociedad madrileña) hacia el Imperio Alemán y, subliminalmente, hacia todas sus manifestaciones culturales, al tiempo que se rehabilita entre la población la positiva imagen de la nación francesa. A partir de este momento, los wagnerófilos madrileños seguirán mostrando su admiración por la obra de Wagner, pero cesarán en su afán proselitista y el fenómeno wagneriano como *fenómeno de masas* se dará por concluido. La programación de óperas de Wagner se reducirá drásticamente y el interés musical, encauzado a partir de ahora por Adolfo Salazar, no se centrará ya en Alemania, sino en Francia, concretamente en las corrientes impresionistas lideradas por Debussy, Fauré y Ravel. A partir de 1915, muchos de los socios de la recién disuelta Asociación Wagneriana (y probablemente alentados por la vivificante experiencia de ésta) pasarán a formar parte de otra asociación de enorme significación no sólo por su labor en pro de la divulgación de la música francesa contemporánea, sino también por su apertura hacia otros compositores europeos del momento (Stravinsky, Bartok, Kodaly, Scriabin) y, sobre todo, por su esfuerzo en pro de la difusión de la nueva música española: la Sociedad Nacional de Música.