

Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914



Tesis presentada para optar al título de doctor

Doctorando:

Enrique Llobet Lleó

Director:

Francisco Carlos Bueno Camejo

Facultat de Filosofia i CC.EE.
Departament de Filosofia
Universitat de Valencia

Valencia, 2012

RECEPCIÓN WAGNERIANA EN VALENCIA:

1874-1914

SUMARIO

Índice	3
1. Introducción	11
1.1. Objetivos.....	13
1.2. Acotación geográfica y temporal	15
1.3. Estado de la cuestión	21
1.4. Metodología y cuestiones teóricas implicadas	32
1.5. Breve referencia a la producción de Wagner.....	39
1.6. Especificidad de una recepción wagneriana. Casos	43
1.7. El marco político y social español: la Restauración	68
1.8. Condicionantes económicos y culturales.....	86
1.9. Los referentes de Madrid y Barcelona.....	117
1.10. La situación en Valencia	155
2. Obras de Wagner en los escenarios de Valencia.....	169
2.1. Presencia de Wagner en la música instrumental	171
2.1.1 Las primeras piezas de Wagner en el contexto instrumental... 172	
2.1.2 La Sociedad de Conciertos de José Valls (1879-1883)..... 174	
2.1.3 La época de la orquesta de Goñi	186
2.1.4 Después de Goñi	217
2.1.5 Los años de la Exposición Regional y Nacional	234
2.1.6 Después de la Exposición.....	254
2.2. Las óperas de Wagner en Valencia.....	263
2.2.1 El caballero del cisne en el Teatro Principal (1889-1901)..... 266	
2.2.2 Lohengrin barato y beligerancia en la crítica (1902-1907)..... 425	
2.2.3 Triunfo y fracaso del wagnerismo (1907-1914)	472
2.3. Intérpretes relevantes	595
3. Presencia de Wagner en la literatura.....	635
3.1. Ricardo Benavent Feliu	637
3.2. Eduardo López-Chavarri Marco	670
3.3. Rodrigo Soriano Barroeta-Aldamar	689
3.4. Vicente Blasco Ibáñez	711
4. Conclusiones	809
5. Anexos	845
6. Bibliografía y fuentes documentales	869

INDICE

1. Introducción	11
1.1. Objetivos	13
1.2. Acotación geográfica y temporal	15
1.2.1 Acotación geográfica.....	15
1.2.2 Acotación temporal.....	18
1.3. Estado de la cuestión	21
1.4. Metodología y cuestiones teóricas implicadas.....	32
1.5. Breve referencia a la producción de Wagner	39
1.6. Especificidad de una recepción wagneriana. Casos.....	43
1.6.1 Bayreuth.....	44
1.6.2 Francia	51
1.6.3 Rusia	57
1.6.4 Italia.....	59
1.7. El marco político y social español: la Restauración	68
1.7.1 Política, sociedad, economía. Transformaciones y factores de inestabilidad.....	68
1.7.2 Los asuntos dinásticos y las conductas sociales	75
1.7.3 La situación particular en Valencia	78
1.7.3.1. Estructura económica y social	78
1.7.3.2. Estructura política.....	81
1.7.3.3. Espacios de sociabilidad relacionados con la música.....	84
1.8. Condicionantes económicos y culturales de la recepción	86
1.8.1 Problemas de financiación.....	86
1.8.2 El desarrollo urbano en términos comparados.....	91
1.8.3 Situación de la cultura musical española	96
1.8.3.1. El factor krausista.....	98
1.8.3.1.1. Evolución de la influencia krausista en España	98
1.8.3.1.2. Afinidades y divergencias krausistas con lo wagneriano.....	102
1.8.3.1.2.1. Estética y organicidad	102
1.8.3.1.2.2. Inexorabilidad y oportunidad	107
1.8.3.1.2.3. Moralidad y tragedia	109
1.8.3.1.3. La crítica	111
1.8.3.1.4. La actitud cultural del blasquismo.....	114

1.9. Los referentes de Madrid y Barcelona	117
1.9.1 Barcelona.....	117
1.9.1.1. Situación precedente.....	117
1.9.1.2. Música de Wagner y wagnerismo.....	119
1.9.2 Madrid	135
1.9.2.1. Situación precedente.....	135
1.9.2.2. Música de Wagner y wagnerismo.....	137
1.9.3 Aspectos comunes y diferencias	153
1.10. La situación en Valencia	155
1.10.1 Situación precedente	155
1.10.2 Recintos importantes en la ciudad	157
1.10.3 Aspectos sociales en relación con los teatros	164
2. Obras de Wagner en los escenarios de Valencia.....	169
2.1. Presencia de Wagner en la música instrumental.....	171
2.1.1 Las primeras piezas de Wagner en el contexto instrumental ...	172
2.1.2 La Sociedad de Conciertos de José Valls (1879-1883)	174
2.1.2.1. Piezas de Wagner y distintos espacios de actuación	174
2.1.2.2. Interpretación y recepción	182
2.1.3 La época de la orquesta de Goñi	186
2.1.3.1. Piezas de Wagner en 1890 y 1891: repertorio cerrado	186
2.1.3.2. Primera visita de la Sociedad de Conciertos de Madrid	188
2.1.3.3. La orquesta de Goñi en 1892: inercia.....	192
2.1.3.4. Bandas civiles y militares hasta 1892: repetición	193
2.1.3.5. Bandas militares en 1893: ampliación.....	196
2.1.3.6. Otros ámbitos	197
2.1.3.7. Segunda visita de la Sociedad de Conciertos de Madrid.....	200
2.1.3.8. Actividades alternativas de Goñi en 1894 y 1895	201
2.1.3.9. La orquesta de Goñi de 1896 a 1898: ampliación y clímax	202
2.1.3.10. La disolución de un espejismo: 1899-1901.....	214
2.1.4 Después de Goñi.....	217
2.1.4.1. Conciertos-conferencia de Eduardo López-Chavarri	217
2.1.4.2. Otros conciertos orquestales	223
2.1.4.3. La Banda Municipal y su actividad wagneriana: Santiago Lope y Emilio Vega	228
2.1.4.4. Música de Wagner en los certámenes de bandas	232
2.1.4.5. Música en los casinos obreros	233
2.1.5 Los años de la Exposición Regional y Nacional: 1909-1910.....	234
2.1.5.1. Primer ciclo de conciertos de José Lassalle: la obertura de Tannhäuser.....	235
2.1.5.2. El segundo ciclo de Lassalle. Comentarios de Benito Busó	239
2.1.5.3. Concierto de Granados para la infanta Isabel.....	247
2.1.5.4. La Orquesta Sinfónica de Madrid.....	248
2.1.5.5. El certamen de bandas durante las exposiciones	253

2.1.6	Después de la Exposición: estancamiento propio y visitas foráneas. El imperio de la obertura de Tannhäuser	254
2.1.6.1.	La Orquesta Sinfónica de Barcelona.....	254
2.1.6.2.	El contexto de la Sociedad Filarmónica y otros eventos.....	258
2.1.6.3.	El certamen de bandas después de las exposiciones	261
2.2.	Las óperas de Wagner en Valencia.....	263
2.2.1	El caballero del cisne en el Teatro Principal (1889-1901)	266
2.2.1.1.	Lohengrin en 1889	270
2.2.1.1.1.	El artículo de El Mercantil Valenciano	272
2.2.1.1.2.	El artículo de Las Provincias.....	275
2.2.1.1.3.	Las sinopsis argumentales de Las Provincias y El Mercantil Valenciano	277
2.2.1.1.4.	La interpretación según la prensa valenciana	279
2.2.1.1.5.	El público.....	284
2.2.1.1.6.	El poema de Teodoro Llorente	287
2.2.1.2.	Lohengrin en 1890	290
2.2.1.2.1.	La interpretación según la prensa valenciana	290
2.2.1.2.2.	La crítica y el público.....	295
2.2.1.2.3.	Wagner y el budismo	298
2.2.1.3.	Lohengrin en 1892	300
2.2.1.3.1.	La interpretación según la prensa valenciana	301
2.2.1.3.2.	La crítica y el público.....	303
2.2.1.4.	Tannhäuser en 1892.....	305
2.2.1.4.1.	El artículo de El Mercantil Valenciano	306
2.2.1.4.2.	El artículo de Las Provincias.....	309
2.2.1.4.3.	La interpretación según la prensa valenciana	312
2.2.1.4.4.	La crítica y el público: dificultades y cuestión moral	316
2.2.1.4.5.	Otro poema de Teodoro Llorente	320
2.2.1.5.	Lohengrin en 1893	324
2.2.1.5.1.	Altos precios y problemas.....	324
2.2.1.5.2.	La interpretación según la prensa valenciana	327
2.2.1.5.3.	La crítica y el público. El asunto de las joyas.....	332
2.2.1.5.4.	El artículo de Benito Busó en el Boletín Musical	337
2.2.1.6.	Lohengrin en febrero de 1896.....	340
2.2.1.6.1.	La interpretación según la prensa valenciana	341
2.2.1.6.2.	La crítica: diferencias de matiz y de fondo en El Pueblo ..	349
2.2.1.6.3.	El público.....	352
2.2.1.7.	Lohengrin en abril y mayo de 1896	355
2.2.1.7.1.	El corte de mangas del tenor Ibós	356
2.2.1.7.2.	La interpretación según la prensa valenciana	359
2.2.1.7.3.	El público y la crítica.....	365

2.2.1.8. Lohengrin en noviembre de 1896	367
2.2.1.8.1. La interpretación según la prensa valenciana. Importancia del conjunto	368
2.2.1.8.2. La crítica y el público. Diferencias sociales y ornato femenino	374
2.2.1.9. Lohengrin en 1899	380
2.2.1.9.1. La interpretación según la prensa valenciana.	381
2.2.1.9.2. La crítica y el público. López-Chavarri y la duda sobre la autenticidad	386
2.2.1.10. Intento de Die Walküre en 1900	393
2.2.1.10.1. Vicisitudes de un evento frustrado	393
2.2.1.10.2. El artículo de López-Chavarri. Problemas valencianos para un wagnerismo en profundidad	399
2.2.1.10.3. El artículo de El Pueblo	402
2.2.1.11. Intento de Lohengrin en el teatro Apolo	406
2.2.1.12. Lohengrin en 1901	408
2.2.1.12.1. Cuestiones previas	408
2.2.1.12.2. La interpretación según la prensa valenciana	410
2.2.1.12.3. La crítica y el público. López-Chavarri y Benito Busó. Italianismo y autenticidad	418
2.2.2 Lohengrin barato y beligerancia en la crítica (1902-1907)	425
2.2.2.1. Lohengrin en 1902 en el teatro Apolo	427
2.2.2.1.1. Supliendo al Teatro Principal	427
2.2.2.1.2. La interpretación según la prensa valenciana	428
2.2.2.1.3. La crítica y el público	431
2.2.2.1.4. López-Chavarri y el wagnerismo barcelonés	432
2.2.2.2. Lohengrin en el teatro Pizarro en 1904	434
2.2.2.2.1. La interpretación según la prensa valenciana	435
2.2.2.2.2. La crítica frente al público: cuestiones de precios y de autenticidad	437
2.2.2.3. Lohengrin en el teatro Principal en 1904-5	447
2.2.2.3.1. La interpretación según la prensa valenciana: desfile de tenores	448
2.2.2.3.2. La crítica y el público: la acusación de italianismo resuena en el vacío	456
2.2.2.4. Lohengrin en octubre de 1905	459
2.2.2.4.1. La interpretación según la prensa valenciana: un falso Viñas y una auténtica Dahlander	459
2.2.2.4.2. El público y la crítica: Lohengrin contra la falta de interés	467
2.2.2.4.3. Traducciones del “racconto”	468
2.2.2.5. Lohengrin en el teatro Pizarro en 1907	470

2.2.2.6. “Manual del wagnerista d’ocasió”	471
2.2.3 Triunfo y fracaso del wagnerismo (1907-1914).....	472
2.2.3.1. Die Walküre	476
2.2.3.1.1. El artículo en El Pueblo:	
Depanis y la recreación del efecto.....	477
2.2.3.1.2. El artículo en El Mercantil Valenciano:	
dualismo y desencanto	482
2.2.3.1.3. El Radical reproduce páginas de Rodrigo Soriano:	
lo visual como valioso y lo volitivo como enemigo.....	487
2.2.3.1.4. El artículo de La Correspondencia de Valencia:	
lo visual sobrevive a la brevedad	490
2.2.3.1.5. Comentarios en El Correo:	
el asombro como comprensión	491
2.2.3.1.6. El asunto del incesto	494
2.2.3.1.7. La crítica frente al público	500
2.2.3.1.8. El artículo de Beltrán Díaz.	
Por un wagnerismo sin prisas	506
2.2.3.1.9. El artículo de Antonio Sotillo.	
Teoría contra sentimiento	508
2.2.3.1.10. La interpretación según la prensa valenciana	513
2.2.3.2. Lohengrin en diciembre de 1907	519
2.2.3.2.1. El público, la crítica y Mascheroni	519
2.2.3.2.2. La interpretación según la prensa valenciana	521
2.2.3.3. Lohengrin en la Plaza de Toros en julio de 1910.....	524
2.2.3.3.1. El artículo de Alejandro Carvia.....	525
2.2.3.4. Tannhäuser en 1911.....	528
2.2.3.4.1. Interpretación y público en la prensa: obertura bailada,	
sustituciones de urgencia, Viñas por la autenticidad	528
2.2.3.4.2. La crítica: aceptar o rechazar versiones mediocres.....	535
2.2.3.5. Lohengrin de emergencia en mayo de 1912	540
2.2.3.6. Lohengrin “barato” en septiembre de 1912.....	543
2.2.3.7. Lohengrin en 1913	546
2.2.3.7.1. Escasez de público y costumbres arraigadas	546
2.2.3.7.2. La interpretación según la prensa valenciana	548
2.2.3.8. Tristan und Isolde	552
2.2.3.8.1. El artículo en El Pueblo: exterioridad	552
2.2.3.8.2. Artículos de Vidal en El Mercantil Valenciano: acción.....	555
2.2.3.8.3. El artículo en Las Provincias: interioridad sentimental.....	559
2.2.3.8.4. El artículo en el Diario de Valencia:	
arcaísmos y consideraciones de fondo	562
2.2.3.8.5. El artículo en La Voz de Valencia:	
objeciones, elusiones y elogio de la intensidad.....	565
2.2.3.8.6. El público según la prensa valenciana	568
2.2.3.8.7. La interpretación según la prensa valenciana	574

2.2.3.9. Ecos de Parsifal	577
2.2.3.9.1. Mirando hacia Madrid y Barcelona.....	577
2.2.3.9.2. Colaboraciones de Viñas en prensa	582
2.2.3.9.3. Polémica en El Pueblo	586
2.2.3.10. Lohengrin en 1914	592
2.3. Intérpretes relevantes	595
2.3.1 Directores	595
2.3.1.1. Directores residentes	595
2.3.1.2. Directores de gira.....	602
2.3.2 Voces	612
3. Presencia de Wagner en la literatura	635
3.1. Ricardo Benavent Feliu	
3.1.1 Datos biográficos.....	637
3.1.2 “La obra de Wagner. Estudio crítico”	639
3.1.2.1. Conocimiento de Wagner.....	639
3.1.2.2. Identidad sensación-valoración.....	640
3.1.2.3. Individuo y progreso	643
3.1.2.4. Lo infinito y lo finito frente a lo vago y lo definido.....	645
3.1.2.5. Cuestiones geográficas y claridad.....	648
3.1.2.6. Articulación de la totalidad	652
3.1.3 “El arte. Consideraciones estéticas”	655
3.1.3.1. Moralidad y realismo	655
3.1.3.2. Objeciones de forma y pasajes elogiados	661
3.2. Eduardo López-Chavarri Marco	
3.2.1 Datos biográficos	670
3.2.2 “El anillo del nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música”	675
3.2.2.1. Conocimiento de Wagner.....	675
3.2.2.2. Acción y leitmotiv	677
3.2.2.3. Idea de autor, de espectador y la esencia del drama	678
3.2.2.4. El cambio como esencia	682
3.2.2.5. Un valenciano en el fondo de la esencia	683
3.3. Rodrigo Soriano Barroeta-Aldamar	
3.3.1 Datos biográficos.....	689
3.3.2 “La Walkyria en Bayreuth”	692
3.3.2.1. De sujeto a sujeto	692
3.3.2.2. Entre humor y fascinación	696
3.3.2.3. Cuestiones geográficas.....	700
3.3.2.4. Argumento pintado.....	702
3.3.2.5. El libro de Soriano en el contexto valenciano	709

1. INTRODUCCIÓN

1.1 OBJETIVOS

La presente tesis se propone estudiar la recepción wagneriana en la ciudad de Valencia, durante el periodo histórico que abarca desde la Restauración borbónica de 1874 hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, tras el atentado de Sarajevo de 28 de junio de 1914.

Se tratará solamente sobre la presencia de obras de Wagner y de las referencias explícitas a Wagner y su obra, descartando aquí el difuso asunto de las influencias estilísticas sobre otros autores, ya sea en su aspecto musical, plástico o literario. La pretensión wagneriana de una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) hace de por sí el tema de su recepción complejo, pues aparte de las ambiciosas pretensiones teóricas del autor, se concreta cuando menos en la conjunción de literatura, música y escenografía, con las consiguientes implicaciones multidisciplinares: una literatura representada por los argumentos que escribía el propio Wagner, una música densa e innovadora que se componía en íntima relación con los textos literarios, y una escenografía con exigencias superiores a las habituales. Pero además, el conjunto de estas facetas vino a interferir sobre los aspectos sociales implicados en las representaciones operísticas, particularmente en el ámbito mediterráneo.

La condición de Valencia como centro secundario introduce además otro orden de consideraciones, tales como estudiar la medida en que la recepción fue posible, los puntos fuertes y los puntos débiles en la situación particular de la ciudad. Las circunstancias históricas, culturales y socio-económicas forman parte de una situación condicionante a este respecto, pero que no podrán ser tratadas aquí como objeto de investigación, sino introducidas a partir de otros estudios, en la medida en que parezcan relevantes. Es aquí donde esta tesis atravesará unas elecciones particularmente delicadas, que pueden describirse como el ambiguo camino entre un “demasiado” y un “demasiado poco”, es decir, entre por un lado inmiscuirse en una investigación sobre aspectos históricos, económicos o culturales de la época y de sus instituciones, que por su carácter multidisciplinar merecerían trabajos aparte y para los que en

general el que aquí escribe debe reconocer su escasa cualificación, y por otro lado no dejar de reflejar las circunstancias que interfieren significativamente sobre las posibles conclusiones, sin las cuales la descripción positiva de la recepción parecería discurrir por así decirlo en el aire e inexplicada.

El periodo estudiado es el de mayor presencia del wagnerismo en la cultura internacional, presentando éste connotaciones llamativamente diferenciadas en cada zona, incluso contradictorias entre sí. Se dará aquí una sucinta imagen de esa diversidad wagneriana contemporánea a modo introductorio, y a lo largo del trabajo se rastreará la posible existencia de un wagnerismo con características peculiares valencianas. Puede considerarse que la presencia o ausencia de dicha peculiaridad condiciona una valoración final sobre si llegó a existir un wagnerismo local realmente maduro, siendo por tanto dicha posible constatación uno de los objetivos de la presente investigación. Este asunto resulta relevante tanto desde un punto de vista local como universal. Desde un punto de vista local, porque una etapa de wagnerismo dominante ha pasado a formar parte de la historia cultural de Europa, y la cultura de un pueblo no parece funcionar igual cuando se ha desarrollado a través de sus sucesivas etapas precedentes que cuando se incorpora en determinado estado sin haber vivido los pasos previos. Desde un punto de vista universal, porque al resultar esencialmente camaleónico el fenómeno wagneriano, se tradujo en cada momento y lugar en connotaciones y significados completamente diferentes, y la constatación de un wagnerismo valenciano particular durante este periodo aportaría por tanto un nuevo elemento a la historia de la cultura europea. La constatación de tal peculiaridad receptiva valenciana sobre el terreno wagneriano constituiría así el resultado más optimista posible que se derivaría como consecuencia del presente estudio, aunque no podrá predicarse con rotundidad sino después de un análisis comparado con otros ámbitos wagnerianos que no corresponde aquí realizar con suficiente profundidad. Por otro lado, en la medida en que dicho wagnerismo maduro resulte no haber existido en Valencia, esta tesis deberá dejar constancia de todo aquello que jugase en su contra, visionando desde el lado negativo sus condiciones de posibilidad, con las dificultades interdisciplinares e inevitables carencias ya apuntadas.

1.2 ACOTACION GEOGRÁFICA Y TEMPORAL

1.2.1 ACOTACIÓN GEOGRÁFICA

El ámbito espacial de esta tesis se refiere a lo sucedido en la ciudad de Valencia. Lo que realicen personas de origen valenciano fuera de la ciudad sólo tendrá relevancia cuando estas personas mantengan una presencia significativa –no necesariamente física- en dicho espacio geográfico, como fue el caso más significativo del escritor Vicente Blasco Ibáñez. A la inversa, todo aquello que se hace presente en la ciudad será objeto de esta investigación, con independencia del origen de las personas o las ideas.

La elección de una acotación preferentemente geográfica resulta casi inevitable en este caso, dada la movilidad que caracteriza a la población de la ciudad y su entorno durante la época, consecuencia de la importancia del comercio y de los flujos migratorios, lo que haría excesivamente ambiguos unos criterios delimitadores centrados sobre lo personal.

La acotación geográfica contiene también, no obstante, algunas ambigüedades: una de ellas la permanente movilidad de los cantantes y de las compañías de ópera, que sin embargo no se adscribían como hoy en día a circuitos plenamente internacionalizados, únicamente separados por géneros y estilos, sino que correspondía a zonas no del todo permeables entre sí. De este modo el circuito español, y con más claridad en el caso valenciano que en el de Barcelona o Madrid, pertenecía a un ámbito operístico centralizado sobre Italia: son muy raros los cantantes de origen centroeuropeo, los del propio país se italianizaban los nombres cuando querían aparentar prestigio, y todo el repertorio se cantaba, salvo raras excepciones, traducido al italiano. La acotación geográfica local de esta tesis no puede ignorar este hecho. Ahora bien, la naturaleza del circuito italiano no es aquí objeto de estudio en sí mismo, sino en cuanto condicionante de la recepción local valenciana, con sus implicaciones tanto en lo que respecta a los intérpretes como a la actitud del público y a sus expectativas ante la obra y la interpretación. No se indagará

sobre las concretas traducciones italianas de Wagner que se cantaron, con seguridad las mismas usadas en Madrid y en Barcelona, por ser asunto de escasa relevancia para los objetivos de esta tesis, si se tiene en cuenta que el conocimiento de los argumentos por parte del público se realizaba principalmente mediante los resúmenes aparecidos en prensa, a los que sí se prestará una detallada atención, probablemente también mediante programas de mano, que desgraciadamente no se conservan, y en algunos casos mediante traducciones al castellano que circulaban a nivel nacional. Por el contrario, sí merecerá atención algún fragmento que llegó a traducirse y cantarse en valenciano, concretamente el *racconto*¹ de *Lohengrin*.

Una consecuencia importante de esta acotación geográfica consiste en dejar fuera de esta tesis las artes plásticas, ya que no se detecta una temática wagneriana relevante en la ciudad durante el periodo estudiado. En el caso del pintor Antonio Muñoz Degrain (Valencia 1840-Málaga 1924), por ejemplo, su vida profesional estuvo mucho más vinculada a Málaga y allí realizó su lienzo *Las Valkirias* (1915), que por lo demás cae fuera del ámbito temporal aquí estudiado. Sí entraría cronológicamente parte de la obra de Cecilio Plá (Valencia 1860-Madrid 1934), en concreto su retrato de Wagner hecho en 1901, aunque quedaría fuera su obra *Walquiria* de 1915, bastante más relevante; pero la principal vinculación profesional de Plá fue con Madrid, quedando así fuera de los acontecimientos adscribibles a la ciudad de Valencia. La comparativamente más extensa obra wagneriana de José Segrelles (Albaida 1885-Albaida 1969) queda completamente fuera, tanto por motivos geográficos como cronológicos. No aparece, por tanto, un arte pictórico vinculado a la ciudad y al tema wagneriano que merezca un apartado propio en esta tesis. En cuanto a la escenografía, su poca entidad tampoco aconseja un estudio centrado sobre la misma, sino más bien en cuanto a sus limitaciones para cumplir con las exigencias de la obra wagneriana y de los wagnerianos más exigentes, aspectos que serán tratados al hilo de los acontecimientos.

¹ Se conoce bajo este apelativo el célebre episodio del tercer acto en que Lohengrin declara su nombre y origen, el que comienza en el texto alemán con las palabras "In fernem Land...".

Respecto de la literatura, las consideraciones en cuanto a su inclusión resultan distintas, en buena parte por la mayor ubicuidad de las obras literarias, cuya lectura no queda condicionada por la presencia física de un solo ejemplar en un lugar determinado. Así en el caso del escritor Vicente Blasco Ibáñez resultaría artificioso separar las obras que escribió en Valencia de las que escribió en otros lugares, ya que casi todas fueron publicadas en la ciudad y todo parece indicar que se leyeron intensamente por los valencianos, a lo que se añade en el terreno personal una permanente influencia sobre la política local, todo lo cual haría ficticio considerar a Blasco Ibáñez en algún momento ajeno al ámbito geográfico valenciano. En otros escritores cuya vinculación con la ciudad resulta más intermitente o tal vez inexistente, la constatación de que algún escrito sobre Wagner tuvo presencia relevante en el ámbito geográfico estudiado resulta un argumento suficiente para que se considere dentro del objeto de esta tesis, ya se trate de simples artículos periodísticos –en algunas ocasiones copiados de fuentes foráneas, como se demostrará- o se trate de alguna extensa monografía, como el caso de la que escribió el donostiarra Rodrigo Soriano, *La Walkyria en Bayreuth*, publicada en Madrid, pero cuya especial relevancia en Valencia parece acreditada.

No ofrece ninguna ambigüedad sobre su inclusión la serie de representaciones escénicas wagnerianas en la ciudad y de conciertos instrumentales con fragmentos o piezas de Wagner, independientemente del origen y trayectoria profesional de los intérpretes. Ahora bien, dada la relevancia de esos circuitos de interpretación internacionales a que se ha hecho referencia, resultará clarificador incluir un apartado donde se exponga sumariamente la trayectoria profesional de los principales intérpretes que protagonizaron tales eventos musicales. Desde el punto de vista del público asistente, en la medida en que las fuentes disponibles lo permitan resultará interesante acreditar su mayor o menor movilidad por otros ámbitos geográficos, así como su conocimiento, directo o indirecto, de la actividad wagneriana foránea.

1.2.2 ACOTACIÓN TEMPORAL

En cuanto a la extensión del periodo estudiado, los años 1874 y 1914 suponen dos hitos históricos que afectaron significativamente las condiciones en que sucedió la recepción wagneriana española: la primera de ambas fechas marcaba el inicio de la Restauración monárquica, que suministró una estabilidad política de la que pudieron beneficiarse las instituciones y actividades musicales, mientras que el inicio de la guerra europea en 1914 convirtió imaginariamente el repertorio wagneriano, en cuanto alemán, en parte beligerante de la contienda. Entre ambos eventos hubo en España una intensa actividad musical, intentando la puesta al día con respecto a la realidad europea, donde el repertorio wagneriano resultaba entonces dominante.

El término inicial conviene tomarlo con flexibilidad: el periodo de estabilidad política de la Restauración supuso una condición favorable esencial para intentar esa puesta al día de horizonte europeo, pero no se trata de una actitud surgida en fecha determinada; por otro lado, tampoco es posible entender la dimensión y naturaleza de este esfuerzo sin una consideración sobre la situación de partida y la evolución histórica precedente, que por tanto deberá ser referida someramente de manera introductoria.

En cuanto al término final, la mencionada guerra europea es un suceso suficientemente concreto y determinante, aunque conviene mencionar también un asunto cronológicamente más difuso y que suponía una alteración quizás más profunda sobre las condiciones de existencia del wagnerismo, en un sentido que invita igualmente a cerrar la investigación en torno a estas fechas: se trata de la creciente importancia de una cultura urbana de rasgos masificados, tendente al consumo de baja exigencia cultural, que alterará definitivamente las previsiones wagnerianas en torno a una obra de arte del futuro y especialmente a su pretendido vínculo directo con el pueblo. El repertorio ligero que aparece en los cabarets de París, ya con fuerza en la década de 1880, puede entenderse que forma parte de este proceso, así como la progresiva implantación del cine como entretenimiento urbano preferido, en

detrimento del teatro y de la ópera. Esto se deja sentir ya hacia el cambio de siglo; pero al encontrarse el wagnerismo preferentemente instalado entre las élites culturales europeas, no le afectó de manera importante este proceso hasta fechas algo más avanzadas: es precisamente al final del periodo aquí estudiado cuando aparecen en la prensa local valenciana noticias en tono escandalizado sobre la pretensión de llevar funciones de cine al Teatro Principal, el recinto elitista por excelencia de la ciudad, pero será algo más tarde cuando el realismo de las imágenes cinematográficas y sus posibilidades termine por devaluar en la sensibilidad del público el efecto de las escenografías operísticas, y entre ellas la fantasiosa espectacularidad exigida en muchas obras wagnerianas.² Aunque todo este proceso de avance de una sociedad consumista resulta difuso en cuanto a su origen, quizás sí puede afirmarse que no fue hasta el periodo de entreguerras que alcanzaría una presencia dominante y hasta cierto punto traumática sobre la cultura de élite. Conviene avanzar que la actitud del movimiento político blasquista, empeñada en fabricar un estamento popular de elevada cultura, favoreció que en Valencia no resultara casi visible dicha tendencia hasta el final del periodo estudiado.

El año de 1914, sin embargo, no resulta oportuno establecerlo como término final en lo que respecta a la obra literaria de Vicente Blasco Ibáñez: como se verá, la guerra europea supuso para Blasco una importante transformación del tema wagneriano en el sentido apuntado, seguido de un temporal abandono, pero más tarde retomará el asunto donde lo había dejado; esto, junto a la escasez de estudios que existen sobre el aspecto wagneriano en la obra de Vicente Blasco Ibáñez, ha aconsejado ampliar la consideración de esta tesis al conjunto de su obra literaria.

No sucede lo mismo con la otra figura wagneriana de especial relevancia cultural en la ciudad, Eduardo López-Chavarri Marco, ya que el progresivo abandono del wagnerismo como centro de su principal interés musical y

² T.W. Adorno aludirá a este efecto realista del cine no sólo en cuanto a que volvió menos creíbles las escenografías operísticas, sino también en cuanto a que ejerció la sensibilidad del público hacia la exigencia de ese realismo, que la ópera no podía satisfacer (ADORNO, T.W.: *Introducción a la sociología de la música*, en ADORNO, T.W.: *Obra completa*, Madrid, Akal, 2009, vol.14, p.256).

literario parece ser un proceso lento pero que se inicia de manera irreversible ya desde bastante antes del año 1914, y por otro lado su actividad como crítico se encuentra completamente vinculada a los acontecimientos musicales generales de la ciudad.

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

El wagnerismo en la ciudad de Valencia ha sido objeto hasta ahora de escasas consideraciones monográficas. Cabe mencionar dos artículos relativamente recientes: el primero de Jordi Mota aparecido en el número 54 de la revista *Wagneriana*, de abril de 2005, con el título “El wagnerismo en Valencia”; el segundo de Manuel Sancho García aparecido en 2008 y titulado “La obra de Richard Wagner en la Valencia musical de la Restauración (1876-1913)”.³ El artículo de Jordi Mota, de apenas cinco páginas, comienza por lamentarse sobre la falta de estudios serios al respecto y admitir las limitaciones del autor para investigar a fondo, por motivos de residencia, con lo que autodefine su texto como un mero incentivo para la profundización por otros investigadores. En cuanto al contenido del mismo, aparte de una alusión al Santo Grial valenciano conservado en la catedral metropolitana, que cabe entender dentro de una mentalidad no extraña a la época, Mota llama la atención sobre las figuras de Eduardo López-Chavarri Marco, Vicente Blasco Ibáñez, Teodoro Llorente Olivares y el pintor Antonio Muñoz Degrain, confesando su completa ignorancia en lo que respecta a la presencia histórica de los títulos wagnerianos sobre los escenarios de la ciudad. Mucho mejor informado a este respecto, el artículo de Manuel Sancho da cuenta sumaria, en un espacio de diez páginas, de los acontecimientos principales en lo referente a representaciones escénicas y a música instrumental, añadiendo una consideración sobre el papel wagneriano de Eduardo López-Chavarri Marco y de Vicente Blasco Ibáñez. Prácticamente a la vez que el segundo de estos artículos, se presentaba en la Universidad de Valencia el trabajo de investigación precedente a esta tesis, el 22 de julio de 2008, bajo el título “El wagnerismo en Valencia en tiempos de la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena”, cuyas 399 páginas daban lugar obviamente a consideraciones bastante más detalladas, aunque reducidas al periodo 1885-1902.

³ Archivo de Arte Valenciano, nº 89, p.153-162, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos..

En lo que respecta a la figura de Vicente Blasco Ibáñez, existía ya en 1993 una tesis de Aida Trau titulada *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, que trata específicamente del aspecto wagneriano en uno de sus apartados, si bien desde un punto de vista que en general no se ha asumido en esta tesis.

Varias aproximaciones útiles en el ámbito de este estudio han sido unas cuantas tesis doctorales presentadas en la Universidad de Valencia durante los últimos años, sobre temas locales más o menos relacionados. La primera de ellas, publicada en 1997, fue la de Francisco Carlos Bueno Camejo bajo el título *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*. Esta tesis ofrece un profuso estudio positivo de las representaciones operísticas en la ciudad de Valencia a partir de 1900, que será complementado por la tesis doctoral de Vicente Galbis López en el año 2000, titulada *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Burgués*. Entre ambas tesis quedaban sin estudiar las tres últimas décadas del siglo XIX, periodo especialmente importante para el presente estudio, por tratarse precisamente de los años en que se produjo la incorporación de las primeras obras de Wagner al repertorio escénico de la ciudad.

Otra tesis que aporta un estudio útil al que aquí se pretende es la que presentó el año 2003 Manuel Sancho García bajo el título *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesis que coincide con el periodo aquí tratado y que realiza el seguimiento de la música instrumental en la ciudad, lo cual ahorra un considerable esfuerzo de investigación por lo que respecta a la localización de los eventos concertísticos y a la dinámica y vicisitudes de las agrupaciones instrumentales de la ciudad, aunque no evita la necesidad de acudir a fuentes primarias para detectar la posición del repertorio wagneriano dentro del orquestal general, así como una posible reacción diferenciada del público y de la prensa ante el mismo, entre otras posibles circunstancias particulares.

En el mismo año de 2003 se publicaba la tesis de Salvador Astruells Moreno titulada *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, que contiene también una información aprovechable en lo referente a esta agrupación y a su importante repertorio wagneriano.

En el ámbito de la crítica, la Universidad de Valencia publicaba en el año 2009 la tesis de Rafael Polanco Olmos titulada *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Aunque el periodo estudiado por esta tesis apenas coincide en dos años con el de la presente, proporciona información útil sobre la identidad de algunos críticos valencianos, con los seudónimos frecuentemente utilizados, así como sobre las características generales de su juicio y escritura.

Este importante conjunto de tesis, aparecidas en poco más de diez años, proporcionan un poderoso marco de investigación sobre el ámbito musical valenciano de este periodo y suponen un salto cualitativo importante respecto a las referencias precedentes, constituidas por escuetos capítulos integrados en obras generales, que proporcionaban una información breve y sintética, en alguna ocasión no exenta de errores. Entre estas referencias precedentes cabe citar el epígrafe dedicado al “wagnerianismo”, de apenas dos páginas, en la *Historia de la música contemporánea valenciana* de José Climent, publicada en 1978, más orientado a mencionar la influencia de algunos aspectos wagnerianos sobre la creatividad valenciana que hacia la presencia misma de la música de Wagner, prestando además cierta atención al tratado sobre Wagner de Ricardo Benavent. Más tarde puede citarse el capítulo titulado “La transición del siglo XIX al XX”, de Ana Galiano Arlandis, integrado en la *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, publicada por Prensa Valenciana en 1992 y distribuida por el diario Levante, capítulo que contiene un escueto epígrafe de tan sólo dos párrafos dedicado a “El wagnerismo”, además de aportar cierta información sobre la crítica musical en la ciudad y sobre la figura de Eduardo López-Chavarri Marco. En el mismo sentido de aportación a obras generales está el apartado sobre Valencia del capítulo “L’activitat lírica” de Xosé Aviñoa, dentro del volumen III titulado “Del Romanticisme al

Nacionalisme, segle XIX” en la *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, dirigida por el propio Aviñoa y publicada en 1992.

Estudios sobre el wagnerismo en otras ciudades peninsulares constituyen además un marco de referencia útil, cuya relevancia deberá elucidarse a lo largo de esta investigación. A este respecto, Madrid y Barcelona son ámbitos bien estudiados y de los que cabe prever alguna influencia directa sobre la recepción valenciana, constituyendo cuando menos una referencia comparativa que no conviene eludir.

En Madrid hay dos tesis doctorales dedicadas al wagnerismo local y complementarias en cuanto al periodo estudiado: en el año 2002 la de José Ignacio Suárez García titulada *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, y en el año 2003 la de Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, que a pesar de su título no se priva de exponer también los acontecimientos anteriores a 1900. En un sentido interdisciplinar está en 1997, además, la tesis doctoral de Patricia Carmena de la Cruz *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*.

Para el caso de Barcelona está la tesis doctoral de Alfonsina Janés Nadal en 1974, *La obra de Richard Wagner en Barcelona*. El wagnerismo en Barcelona ha sido además objeto de una persistente atención por parte de artículos y libros, a pesar de su relativa marginación en los estudios extrapeninsulares generales. Sin ánimo de exhaustividad, puede mencionarse “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista” de Giovanni Allegra (1983), *La música i el modernisme* de Xosé de Aviñoa (1985), “Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República”, del mismo Xosé de Aviñoa (1985), *El wagnerisme a Barcelona: instrumentalització i façana*, de Jordi Mata Viadiu (1994), *El wagnerisme a Catalunya* de María Infiesta (2001), el capítulo titulado “L’era de Wagner” en el libro de Roger Alier *L’Òpera* (1979), así como la compilación *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura* (1983).

Además de estos estudios sistemáticos y más o menos recientes, resulta de interés tomar en consideración lo que se escribió en la propia época en torno al asunto de la recepción wagneriana. Referente a Madrid está *El wagnerismo en Madrid*, de Félix Borrell (1912), discurso entusiasta donde el autor rememoraba los acontecimientos en que tomó parte como activo y activista wagneriano. En el ámbito catalán, y con un sentido apologético, está *Música del presente: estudio filosófico-musical del wagnerismo*, de Ramón Salvat Ciurana (1892), donde el mismo título ofrece la idea de logro ya perfectamente alcanzado -por contraposición al término “música del futuro” que solía aludir a las ideas de Wagner- y donde el autor se esfuerza en desprestigiar los obstáculos y objeciones interpuestos a la difusión del mundo wagneriano, que considera superados; en su triunfalismo puede considerarse un discurso paralelo al de Borrell, escrito veinte años antes, pero referido a un panorama más internacional que local.

Existen, desde luego, multitud de estudios del wagnerismo sobre ámbitos geográficos diversos para esta misma época. Interesa tener aquí en cuenta aquellos globales que testimonian el estado general del wagnerismo durante el periodo estudiado, con la diversidad de traducciones locales que admitía, así como también los estudios específicos sobre zonas geográficas que hayan tenido alguna relación o influencia significativa respecto de los acontecimientos valencianos.

En el ámbito de los estudios globales, o cuando menos multinacionales, puede señalarse ya en 1973 uno de Erwin Koppen referente a la literatura, titulado *Dekadenten Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, dedicado a examinar la influencia de Wagner sobre la literatura europea de finales del XIX y comienzos del XX. Puede considerarse también en este apartado el capítulo de Lucy Becket: “Wagner and his critics” incluido en *The Wagner Companion* de 1979,⁴ que en 34 páginas recopila información históricamente ordenada sobre las opiniones más relevantes vertidas sobre Wagner. De nuevo sobre el ámbito de la literatura, Raymond Furness sacaba

⁴ Se trata del editado por Peter Burbidge y Richard Sutton, hay otro posterior

en 1982 *Wagner and Literature*. En 1984 aparecía quizás el más amplio y sistemático de estos estudios, bajo el título *Wagnerism in European Culture and Politics*, con capítulos monográficos sobre las implicaciones del wagnerismo en tendencias estéticas, intelectuales y políticas sobre los ámbitos de Bayreuth, Rusia, Inglaterra, Italia, Francia y Estados Unidos. Ese mismo año se publicó *Richard Wagner 1883-1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, que incluye apartados sobre la recepción en el este de Europa, en Irlanda, en la literatura francesa y en la obra literaria de Thomas Mann, entre otros. Bastante más escueto, en el *Richard-Wagner-Handbuch*⁵ de 1986 se incluía un capítulo de diez páginas de Erwin Koppen sobre el wagnerismo, donde expone diferentes versiones nacionales de finales del XIX, centradas sobre aspectos extramusicales. Ese mismo año Giuseppe Bevilacqua editaba la obra de varios autores *Parole e musica. L'esperienza Wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, una nueva colección de ensayos sobre la influencia wagneriana en distintos ámbitos y países, tales como Italia, Rusia, Bélgica, Polonia e Inglaterra. Más centrado sobre personajes concretos, Philippe Lacoue-Labarthe sacaba en 1991 *Musica Ficta (Figures of Wagner)*, donde trata la influencia de Wagner en la música, los pensadores y la literatura, en especial sobre Nietzsche, Adorno, Heidegger, Mallarmé y Baudelaire. Al año siguiente, *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*, incluía un capítulo de David C. Large titulado "Posthumous Reputation and Influences", donde en apenas cinco páginas se realiza un recorrido por el wagnerismo del cambio de siglo en Francia, Italia, Rusia, Gran Bretaña y Alemania. En 1999, finalmente, Annegret Fauser y Manuela Schwartz editaron *Von Wagner zum Wagnérisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik*, que incluye una colección de ensayos concernientes al wagnerismo del cambio de siglo.

En cuanto a zonas geográficas extrapeninsulares concretas con valor contextualizador para esta tesis, se considerarán en distinta medida y por diferentes motivos las siguientes: Bayreuth, por constituirse en centro universal del wagnerismo en su aspecto de culto; Francia, por su proximidad e influencia

⁵ Traducido al inglés en 1992 como *The Wagner Handbook*, con algunos añadidos y modificaciones

intelectual directa sobre la península; Italia, por su centralidad respecto de los circuitos operísticos hispanos; con un sentido analógico pero no de influencia real puede también prestarse alguna atención a Rusia, por tratarse de un caso de acelerada puesta al día cultural, coincidiendo la época del wagnerismo con la culminación del proceso y con el surgimiento de tendencias nacionalistas, todo lo cual admite cierto paralelismo con la situación española. Por el contrario, no entrará en este aspecto contextualizador el wagnerismo en los países anglosajones, a pesar de su indudable interés e importancia. Ciertamente que el wagnerismo revolucionario de George Bernard Shaw (expresado fundamentalmente en su *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring* de 1898), admite algún paralelismo con las ideas políticas populistas de Vicente Blasco Ibáñez, aspecto especialmente destacado en la mencionada tesis de Aida Trau, pero ha prevalecido aquí una doble consideración que separa ambas recepciones: por un lado que la situación británica de la época resultaba esencialmente distinta de la peninsular en casi todos los aspectos, lo que excluye su utilidad a efectos analógicos, y por otro lado que ni las ideas de Shaw ni de ningún otro escritor en inglés parecen afectar directa ni indirectamente sobre el wagnerismo valenciano del momento, como tampoco sobre Blasco Ibáñez.

Referente al wagnerismo en Italia, todavía en vida del compositor escribía Francesco Florido su *Riccardo Wagner ed i wagneristi* (1883), que trata la recepción italiana durante la década de 1870 y primeros años de los 80. Ya cuarenta años después, en 1923, Mario Panizzardi escribió *Wagner in Italia*, cuyo segundo volumen aporta gran cantidad de información sobre representaciones wagnerianas en diversas ciudades. En 1951 apareció en alemán el texto de Karl Ipser *Richard Wagner in Italien*, que aunque se centra sobre las visitas de Wagner a la península italiana y sobre la recepción en otros autores, también refiere eventos y producciones italianas. En 1973 Ute Jung publicó una amplia colección de documentos comentados bajo el título *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, y hacia las mismas fechas Agostino Ziino sacaba otra colección titulada *Antologia della critica wagneriana in Italia* (1970). En 1980 Adriana Guarnieri Corazzol realizaba un estudio específicamente literario en *Richard Wagner nella letteratura italiana*, y al año

siguiente aparecía una obra de varios autores editada por Giorgia Manera y Giuseppe Pugliese con el título *Wagner in Italia*, centrada sobre la recepción de finales del XIX y comienzos del XX.

En lo que respecta al wagnerismo francés, la década de 1930 se abría con dos importantes estudios sobre la influencia de Wagner en el movimiento simbolista: el de Kurt Jäckel titulado *Richard Wagner in der französischen Literatur* (1931-2) y el de Lawrence Grange Woolley bajo el título *Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le Wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste* (1931). La importancia de la *Revue wagnérienne* centraba en 1934 el trabajo de Isabelle Wyzewska *La Revue Wagnérienne. Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*. Mismo tema que en época reciente, con intención más descriptiva que reflexiva, ha ocupado a D. Hampton Morris en *A Descriptive Study of the Periodical "Revue wagnérienne" Concerning Richard Wagner* (2002). Un ámbito más general, pero referido exclusivamente al periodo de la vida del compositor entre los años 40 y 70, abarcó en 1946 la obra de Marcel Beaufrils *Wagner et le wagnérisme*. Sobre la influencia de Wagner en las letras francesas hacia el cambio de siglo, escribía en 1963 León Guichard *Le Musique et les lettres en France au temps du Wagnérisme*. En 1977 apareció un libro de Ruth Henry y Walter Mönch titulado *Richard Wagner und Frankreich*, que recogía dos ensayos de estos autores escritos para los programas de los festivales de Bayreuth del año anterior, el de Mönch dedicado a la experiencia del propio Wagner en París y el de Henry titulado "Was Tristan French? Variations and Constants in the French View of Wagner". Parecido tema recogía de manera más amplia una década después Brigitte Linden, que trató la influencia del *Tristan und Isolde* sobre la imaginación de escritores, pensadores y artistas franceses del cambio de siglo, en *Die Rezeption des Tristanstoffs in Frankreich vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (1988). Ese mismo año sacaba Edward Hartman el libro *French Literary Wagnerism*, sobre la respuesta escrita francesa ante las teorías y la obra de Wagner. En 2005 aparecía un libro de Cécile Leblanc que analizaba intensamente un corto periodo de tiempo: *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, donde evalúa el impacto del wagnerismo sobre la vida intelectual francesa en esos

pocos años. Finalmente, cabe mencionar el artículo de 33 páginas que Noel Verzosa publicó en 2007 en *Music Research Forum* 22: “Wagner Reception and French Modernity Before and After Baudelaire: The Case of the ‘Revue Wagnérienne’ “, donde examina la influencia de Wagner sobre la cultura francesa a finales del XIX, con especial atención a la *Revue Wagnérienne*. Existen además múltiples estudios dedicados a analizar la influencia de Wagner sobre escritores individuales franceses, que sería proceloso detallar aquí, el más antiguo de ellos uno en alemán que en 1913 Wilhelm Festerling dedicaba a la figura de Catulle Mendès, y el resto aparecidos mucho más tarde, desde aproximadamente la década de 1970 hasta la actualidad, con especial profusión en los años 90.

Sobre el ámbito de Bayreuth, los estudios más conocidos son los que destacan la historia de los festivales, prestando por lo general una atención muy secundaria a la propia imagen de Bayreuth entre sus visitantes, a su influencia exterior como centro referencial y a la especificidad de los círculos de pensamiento wagneriano allí establecidos y difundidos mediante las *Bayreuther Blätter*. Hay sin embargo una apreciable cantidad de libros y artículos centrados sobre estas otras materias. Una temprana muestra de ellos lo constituye en 1882 el libro de H.W.L. Hime titulado *Wagnerism: A Protest*, dedicado a atacar el culto a la personalidad que el escritor observó entre los wagnerianos asistentes a los festivales de 1876 y 1882, además de criticar aspectos de la obra de Wagner en la línea de la época. El factor de culto fue también satirizado más de una década después por el donostiarra Rodrigo Soriano en *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a La Meca del wagnerismo. La Tetralogía*. (1898). Por su difusión en Valencia, el libro de Soriano será estudiado en esta tesis. Ya en época más reciente, en 1977, aparecía el trabajo de Susanna Grossmann-Vendrey *Bayreuth in der deutschen Presse: Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*. Al año siguiente David C. Large escribía un artículo de ocho páginas en el *Journal of the History of Ideas* 39, tratando esta vez el asunto de las ideas, bajo el título “Art, Ideology and Politics at Bayreuth, 1876-1976”. Volviendo sobre el asunto de los espectadores, en 1980 Robert Hartford editaba *Bayreuth, the Early years: An Account of the Early Decades of the Wagner Festival as Seen by the*

Celebrated Visitors and Participants, que consiste en una recopilación de opiniones escritas por ilustres visitantes de los festivales, así como por sus intérpretes. Mary A. Cicora sacaba en 1987 un interesante seguimiento sobre el tratamiento de *Parsifal* a lo largo de los años en las *Bayreuther Blätter*, con el título “*Parsifal*” Reception in the “*Bayreuther Blätter*”. El aspecto de culto volvía a ser recurrente para Theodor Matthias Vogt, que en 1992 escribió en *Wagner in Performance* el capítulo titulado “Taking the Waters at Bayreuth”, donde ofrece una subjetiva comparación de Bayreuth con un centro de curas termales. Sobre el público de los festivales también, aunque de manera exclusivamente superficial, Sylvia Habermann escribió en 1991 el librito *Der Auftritt des Publikums: Bayreuth und seine Festspielgäste im Kaiserreich, 1876 bis 1914*, consistente en un *quién es quién* de los ilustres visitantes del festival antes de la primera guerra.

En cuanto a las historias generales de los festivales de Bayreuth, ya en 1912 aparecía el libro de Ana Bahr-Mildenburg *Bayreuth*, que abarca desde los tiempos de Cósima hasta los de su publicación. En 1976 aparecían con motivo del centenario dos nuevos estudios: el de Michael Karbaum titulado *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876-1976)*, y el de Hans Mayer con el título *Richard Wagner in Bayreuth, 1876-1976*. Finalmente en 1994 apareció el libro de Frederic Spotts *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. Complementariamente han aparecido algo después historias centradas sobre la familia Wagner, tales como *The Wagners: The Dramas of a Musical Family* de Nike Wagner en 2000 y *Die Familie Wagner* de Brigitte Hamann en 2005. Existen, por último, algunos estudios sobre la fase de construcción del edificio que aportan información útil sobre las dificultades de Wagner para encontrar respaldo económico donde preferentemente lo buscó, tales como un capítulo de 10 páginas de David C. Large en el *Central European History* 11 de 1978 titulado “The political Background of the Foundation of Wagner Festival, 1876”, sobre la imposibilidad de recaudar dinero por los medios deseados y el fracaso en atraer hacia Bayreuth al conjunto de la sociedad alemana, y el libro de Veit Veltzke de 1987 *Vom Patron zum Paladin. Wagnervereinigungen im Kaiserreich von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, dedicado éste a las sociedades wagnerianas que apoyaron la construcción del Festspielhaus

y otras organizaciones wagnerianas alemanas.

Hay, desde luego, abundantes referencias a Bayreuth en las múltiples obras dedicadas de manera más general a la recepción wagneriana en Alemania, y especialmente en aquellas que se centran sobre el recurrente tema del antisemitismo wagneriano con relación al posterior nazismo, o sobre el aspecto nacionalista del wagnerismo alemán.

En un extremo opuesto respecto a Bayreuth en cuanto a centralidad se sitúa el wagnerismo ruso, para el cual existe, además de capítulos en obras generales, un amplio estudio específico de Rosemund Bartlett titulado *Wagner and Russia* (1995), que examina la recepción desde 1841 hasta la era soviética.

Conviene dejar claro que esta tesis no se propone un estudio comparativo del wagnerismo valenciano, para lo cual convendría que éste hubiera alcanzado ya un nivel de conocimiento positivo que todavía no tiene. Por tanto, toda esta amplia bibliografía sobre el wagnerismo será utilizada aquí de manera muy parcial y reducida, en la medida que la visión de diversos ámbitos wagnerianos sólo pretende ofrecerse como marco de referencia introductorio, que ponga en perspectiva el fenómeno del wagnerismo valenciano destacando los aspectos comunes o singulares de su configuración general. Se pueden apuntar a este respecto como posibilidades para estudios posteriores, que aquí no es posible realizar, una comparación más sistemática y detallada entre los puntos fuertes y carencias en ámbitos wagnerianos centrales o periféricos, un seguimiento más completo de las fuentes externas que influyeron o fueron directamente utilizadas por la crítica local, o las similitudes y divergencias del factor wagneriano en las novelas de Vicente Blasco Ibáñez con respecto a las novelas del italiano Gabriele D'Annunzio o de los escritores franceses de la época.

1.4 METODOLOGÍA Y CUESTIONES TEÓRICAS IMPLICADAS

La intención de estudiar la recepción wagneriana en su totalidad dentro del ámbito geográfico de una ciudad, ofrece problemas de coherencia metodológica: no sólo por la ya aludida multiplicidad de facetas que la *Gesamtkunstwerk* implica, sino también por la hipótesis que puede aquí avanzarse de una recepción en varios niveles. Cabe suponer que la combinación en Valencia de un carácter abierto y comercial con la adscripción a un contexto peninsular que arrastraba notables carencias y atrasos asociados con los problemas políticos y sociales del siglo XIX español, aparezcan al mismo tiempo por una lado individuos perfectamente al día sobre la cultura europea del momento, y por otro lado un considerable atraso en este conocimiento por parte de aquellos sectores mayoritarios de población que no se desplazan con frecuencia, no ya fuera de la península, sino tan siquiera del entorno de la ciudad. Ante una previsible situación polarizada de esta manera, cobran especial relevancia los factores bien articuladores o bien de separación entre unos y otros, que propicien su encuentro o desencuentro, su integración o separación, permitiendo así que el espacio geográfico del estudio cobre un sentido que no sea meramente enunciativo. Viene aquí al caso, dentro de los aspectos sociológicos obviamente implicados, lo que Robert K. Merton contaba sobre influyentes locales y cosmopolitas.⁶ Ahora bien, una articulación partiendo de conceptos sociológicos sería razonable si el estado de la cuestión se encontrase ya trabajado de manera que no estuviese todavía por dilucidar la naturaleza del wagnerismo valenciano, tanto en el nivel de las individualidades destacadas como en los niveles más populares. De la precedente exposición sobre el estado de la cuestión queda claro que no es este el caso. Dado el hueco de varias décadas aquí fundamentales en el estudio positivo de la recepción operística valenciana, parece más conveniente reproducir la metodología ya utilizada por Francisco Carlos Bueno Camejo, así como en el

⁶ Partiendo de un estudio sobre el tipo de personas influyentes en las opiniones y el comportamiento de una pequeña comunidad, Merton distinguía dos tipos de influyentes que denominó *locales* y *cosmopolitas*, según que la orientación de sus intereses personales se centrara sobre la comunidad local o se proyectase hacia el exterior de la misma. MERTON, R.K.: *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.387-418

ámbito de la música instrumental por Manuel Sancho García, metodología que habrá de ser mantenida para el resto del periodo estudiado, por interesar un seguimiento de la particularidad wagneriana mayor que el recogido en esos trabajos: el recurso a la prensa diaria,⁷ previamente cribada por los almanaques anuales,⁸ será un instrumento fundamental que se trabajará con abundantes citas literales que permitan mantener un contacto directo con el lenguaje y mentalidad de la época. Por el contrario, el tratamiento del wagnerismo en individualidades como Vicente Blasco Ibáñez y Eduardo López-Chavarri Marco requiere de una metodología bien distinta, dado el nivel de madurez de sus propias reflexiones wagnerianas y teniendo en cuenta además que no se trata en absoluto de figuras desconocidas, una metodología que implica la reflexión sobre su obra escrita. Es decir, un estudio positivo actual de los distintos ámbitos del asunto wagneriano en Valencia no puede sino evidenciar el corte entre los distintos niveles de recepción, adoptando un análisis más descriptivo de los acontecimientos allí donde la recepción resulta más elemental, y por el contrario, un enfoque mucho más reflexivo al tratar aquellas individualidades donde el wagnerismo haya calado en un nivel de mayor profundidad. Aunque exceda los objetivos de esta tesis, dado el ya referido estado de la cuestión, estudiar desde un punto de vista sociológico la manera en que unos y otros niveles de wagnerismo se articularon o dejaron de hacerlo sobre el espacio físico de la ciudad, condiciona la manera de extraer el material positivo, procurando que resulte útil para posibles estudios posteriores en este sentido, y avanzándose aquí únicamente los trazos que resulten más evidentes.

Esta tesis aspira a convertirse en un intento definitivo para el tiempo presente respecto de esa elaboración del material positivo sobre la recepción wagneriana valenciana y su puesta a disposición de una manera ordenada y sistemática que resulte de utilidad para otras investigaciones, mientras que la

⁷ Del comienzo del periodo estudiado sólo se conserva Las Provincias y El Mercantil Valenciano, incorporándose sucesivamente El Pueblo, La Correspondencia de Valencia, El Correo, El Radical, Diario de Valencia y La Voz de Valencia, con lo que el panorama de fuentes periodísticas se va diversificando a lo largo de dicho periodo.

⁸ El Almanaque de Las Provincias, el más significativo de ellos, constituía una voluminosa publicación que aparecía cada cambio de año, ofreciendo un apartado dedicado a la actividad en los teatros durante el año finalizado, donde por lo general es posible constatar los meses en que se montaron temporadas de ópera, y a veces también los títulos escenificados.

reflexión sobre aspectos sociológicos, estéticos, hermenéuticos, idiosincrásicos o de cualquier otro orden, permanecerán por el contrario como un campo multifacético abierto, respecto del cual sólo cabrá aquí aportar algunos rasgos al hilo de los acontecimientos. Pero toda selección y estructuración de material lleva necesariamente implícitos unos criterios de relevancia, que cambian con el tiempo, por lo cual sería absurdo pretender que la selección aquí realizada resulte operativa más allá de la vigencia de los criterios con los que se realiza.

El propio asunto definido como objeto de esta tesis es en sí mismo tributario de una mentalidad que cobra importancia hacia la segunda mitad del siglo XX, aquella que desplaza el centro de interés en una comunicación cultural del autor y la obra hacia el receptor, y que por tanto difiere radicalmente de la mentalidad que estaba vigente en la época que aquí se estudia. Se establece así un diálogo entre la mentalidad bajo la que se realiza el presente trabajo y la mentalidad de la época, que sólo si no fuese consciente produciría una distorsión. En cualquier caso sucede como un presupuesto necesario para la posibilidad del presente estudio, pues bajo el viejo punto de vista que centraba todo el interés sobre la obra y el autor, poco más quedaría que certificar el atraso valenciano respecto del fenómeno receptivo wagneriano general, y por tanto el escaso interés de su exposición. Ha sido necesario que se relativizara la rigidez de la obra de arte como punto de referencia, para que la historia de la recepción cobrara un protagonismo propio y una relevancia hasta cierto punto autónoma. En palabras de Carl Dahlhaus:

“Sólo cuando se renuncia a la idea de un contenido de verdad dado, objetivo y existente *a priori*, es decir, cuando se produce un cambio respecto del sentido de las obras en sí y no únicamente respecto del tipo y grado de aproximaciones al sentido de cada una de ellas, se dan las condiciones históricas para que el modo de recepción pase a ser un factor sustancial.”⁹

La propia producción musical, hacia las décadas 50 y 60 del siglo XX, se encontraba frecuentemente comprometida en cuestionar el carácter absoluto de la obra. Así lo teorizaba hacia 1962 Umberto Eco usando el concepto “obra

⁹ DAHLHAUS, C.: *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 2003, p.186

abierta”, producto de su estrecho contacto con las vanguardias musicales de mediados del siglo:

“...se observa que la nueva música se mueve en determinada dirección constructiva, en búsqueda de estructuras de discurso en las cuales la posibilidad de resultados diversos aparezca como el fin primordial.”¹⁰

El camino de estas vanguardias no conducía necesariamente hacia una mayor relevancia del espectador, de hecho con relativa frecuencia se le daba ostentosamente la espalda,¹¹ pero la línea tradicional –propriadamente decimonónica- que pretendía conducir sin fisuras desde el compositor a su obra y de ésta al público, quedaba cuestionada y hasta quebrada de diferentes maneras. Quizás conviene hacer notar, con todo, que algunas expectativas extremas hacia donde apuntaban las vanguardias musicales de los años 50, que entonces casi podían haberse interpretado como dirigiéndose hacia la irremediable disolución del concepto de *obra de autor*,¹² no avanzaron más en esa dirección durante las décadas siguientes. Incluso casi al mismo tiempo que Eco proponía su concepto de “obra abierta”, sobre el terreno de la interpretación musical del pasado cobraba fuerza una corriente que puede entenderse como un nuevo objetivismo, la conocida como *historicismo*, que por vía de la investigación interpretativa y organológica dirigía sus esfuerzos a reconstruir la obra antigua en el máximo grado de fidelidad posible con respecto al modelo original. Pero incluso en este ámbito historicista de vocación retrospectiva, el público había irrumpido ya como problema en las consideraciones teóricas, o así parece darlo a entender Nikolaus Harnoncourt, uno de los más destacados protagonistas de esta corriente, al escribir con cierto sentido de frustración:

¹⁰ ECO, U.: *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, p.141

¹¹ Puede recordarse a este respecto un artículo que el compositor dodecafónico norteamericano Milton Babbitt escribió en 1958 para la revista *High Fidelity* con el provocador título “Who Cares If You Listen?” (¿A quién le importa si tú escuchas?), propugnando la autonomía del compositor frente a las expectativas públicas.

¹² Resulta casi tópico referirse aquí a algunas propuestas de John Cage, que basándose en una actitud contemplativa de filiación Zen llegó en 1952 a realizar su “4’33” como pieza de concierto, consistente simplemente en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, aunque también a algunas piezas de serialismo integral realizadas por Pierre Boulez precisamente el mismo año, donde una vez determinados por el autor los parámetros de las series, la composición musical se generaba automáticamente sin intervención arbitraria posible.

“La música, como cualquier arte, está directamente ligada a su tiempo, es únicamente la expresión viva de su tiempo, y sólo es entendida íntegramente por sus contemporáneos.”¹³

Durante las últimas décadas del siglo XX, la creciente presencia en el ámbito de la creación musical de tendencias minimalistas y neotonales potencian por lo general una actitud estética en el receptor más contemplativa que intelectualmente activa, y a menudo adelgazan la entidad del trabajo creativo del autor hasta extremos que se antojan escandalosos para los criterios más tradicionales sobre obra y autor, lo que puede entenderse que enlaza, no desde luego con la naturaleza de las propuestas practicadas a mediados de siglo, pero sí con sus cuestionamientos sobre tales parámetros de obra y autor.

En definitiva, aunque ni la obra ni el autor hayan terminado desapareciendo de escena, tampoco puede ser recuperado un concepto de univocidad interpretativa ortodoxa, desde el momento que el receptor con sus particularidades exigencias e idiosincrasias ha sido incluido en el proceso de la comunicación artística como algo que en ningún caso funciona como mero recipiente vacío.

El criterio de exposición que ejercerá la presente tesis es en cierto modo deudor de la situación cultural que le ha tocado heredar, entendida en el sentido de que las referencias al autor y a la obra no se encuentran en absoluto caducadas, y en cualquier caso habrían de tratarse como parte esencial de la mentalidad de la época aquí estudiada, pero por otro lado y al mismo tiempo la entidad y el interés de la recepción no se encuentran necesariamente vinculados a una posible ortodoxia interpretativa.¹⁴

¹³ Harnoncourt, N.: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona, Quaderns Crema, 2006, p.17. Dahlhaus ha destacado el carácter catastrófico que para la historia de la recepción supondría asumir este punto de vista, ya que ocuparse de “la investigación de los efectos posteriores equivaldría a ocuparse de la escoria” (DAHLHAUS, C.: Op.cit., p.192)

¹⁴ Cabe recordar a este respecto, como síntoma de época, que el propio centro sacralizado de los festivales de Bayreuth desde el final de la segunda guerra mundial ha venido siendo particularmente agresivo contra la ortodoxia interpretativa en su faceta escenográfica, aspecto de la obra que no resultaba en absoluto secundario para Wagner.

Se trata aquí, en buena parte, de la inserción de una tradición en otra tradición, de un *corpus* artístico procedente del centro de Europa en una ciudad mediterránea situada en la periferia de la actividad musical del momento, donde los esfuerzos por incorporarse conviven con crecientes deseos de afirmar la propia idiosincrasia. La particularidad receptiva que esto suponga no constituye desde este punto de vista necesariamente una desviación, sino una condición de existencia. En palabras de Gadamer:

“...tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo”¹⁵

Asunto este que, como ya se ha señalado, resulta relevante tanto desde un punto de vista local como universal. Esa tensión entre la urgencia receptiva, entendida como necesaria puesta al día, y el carácter parcial y periférico que cabe prever en la recepción valenciana, pondrá de relieve los aspectos dinámicos locales a través de los cuales la recepción deseada se logre o se frustre, en definitiva destacará las particularidades y circunstancias locales en menoscabo de las exigencias de la obra y del autor; destacará los mecanismos de transmisión que actúan en el fenómeno receptivo, así como las discrepancias que sucedan entre aquello que se busca y aquello que se encuentra. Es decir, se producirá aquí un diálogo no tanto entre obra y recepción, cuanto entre obra deseada y obra realmente presentada.

Sobre el terreno de la recepción musical, Carl Dahlhaus ha descrito tres posibilidades que se presentan al historiador de la recepción, según el distinto peso que se conceda al autor/obra por una lado y al receptor por otro: la primera consistiría en una historia de la recepción partiendo del espíritu del momento en que sucede, con la consiguiente renuncia a los aspectos identitarios de la propia obra; la segunda, opuesta a la anterior, se centraría en un carácter verdadero y canónico de determinado tipo de recepción, con lo arbitrario que supone dejar esta decisión al criterio del historiador de la

¹⁵ GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991, p.116

recepción; por último, una tercera vía más empírica mostraría que la historia de la recepción parece conducir siempre hacia un punto de clímax, tras el cual decae el interés.¹⁶ Sea o no generalizable esa hipótesis de evolución hacia un clímax receptivo, que el propio Dahlhaus formula con muchas reservas, la elección del ámbito temporal de esta tesis parte precisamente de una consideración general de este tipo, pues cabe considerar con bastante claridad un clímax receptivo wagneriano internacional coincidente con el periodo aquí estudiado. Las otras dos posibilidades señaladas por Dahlhaus, por lo demás, ofrecen importantes dificultades para la naturaleza de este estudio: la primera porque aunque se negase por principio la consideración a la exigencia implícita en la obra, ésta entraría por la puerta trasera al constatarse como uno de los criterios fuertemente asentados en la época; la segunda porque, como se ha señalado, el propio ámbito de estudio escogido bascula el interés hacia la dinámica local, a lo que se suma la superabundancia de material explicativo procedente del propio autor, que actuaría en detrimento de la flexibilidad temporal que propone el mismo Dahlhaus, y previsiblemente condenaría buena parte de la recepción valenciana al apartado estigmatizado de la heterodoxia, devaluando así el mismo interés de su estudio.¹⁷ Por tanto, se trata en definitiva de exponer de una manera flexible, aún a riesgo de asumir una sistemática dispersa, la manera en que Valencia se incorporó o dejó de hacerlo a ese periodo de la historia cultural occidental impregnado de connotaciones wagnerianas, que puede entenderse como clímax receptivo wagneriano en el sentido señalado por Dahlhaus.

¹⁶ DAHLHAUS, C.: Op.cit., p.189-194

¹⁷ Otras dificultades para este sentido de recepción ortodoxa apuntarían por un lado a los importantes huecos que dejó la abundante verbosidad wagneriana, entre ellos dilucidar el sentido simbólico de muchos personajes y argumentos, y por otro lado la necesidad previa de posicionarse respecto a quienes han venido manteniendo de distintas maneras que la obra artística y los escritos teóricos de Wagner no resultan coincidentes. A este respecto, pueden recordarse las heterodoxas palabras que escribió Pierre Boulez en el programa de mano del ciclo *Der Ring des Nibelungen* en Bayreuth en el centenario de su estreno (1976): "Oigamos su música, toquémosla: desmentirá absolutamente sus propósitos, como el pájaro hace comprender a Sigfrido el verdadero sentido de las palabras de Mime" (BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, p.229).

1.5 BREVE REFERENCIA A LA PRODUCCIÓN DE WAGNER

En comparación con otros autores, la producción artística de Richard Wagner (1813-1883) se toma un tiempo extraordinariamente largo en alcanzar su plena madurez, por motivos que no es posible abordar aquí.

Sus obras escénicas constituyen el centro de su trabajo, con las que intentó reinventar completamente el género operístico y para las que negó el calificativo de “óperas”. A efectos de su mayor o menor independencia respecto de la tradición operística entonces existente, que es el criterio útil desde un punto de vista receptivo, pueden dividirse estas obras en tres periodos:

A) Primeras obras, bajo dependencia de otros estilos:

-*Die Feen* (Las hadas), en un estilo que recuerda a Weber y Marchner, escrita entre 1833 y 1834, no estrenada hasta después de fallecido Wagner, en 1888. Ausente del repertorio habitual.

-*Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo* (La prohibición de amar o la novicia de Palermo), en un estilo que recuerda a Auber y Donizetti, escrita entre 1834 y 1835, estrenada en Magdeburgo en marzo de 1836, también ausente del repertorio habitual.

-*Rienzi, der Letzte der Tribunen* (Rienzi, el último tribuno),¹⁸ en el estilo de la *Grand Opéra* de Meyerbeer, escrita entre 1837 y 1840, estrenada en Dresde en 1842.

B) Periodo romántico, con un estilo personal, pero sin romper completamente con otras óperas del repertorio romántico alemán. Opción definitiva por un argumento legendario o mitológico, densa escritura orquestal sin desterrar el protagonismo vocal, trabajo del *leitmotiv*, relativización de la estructura seccionada en números y de la articulación mediante cesuras cadenciales:

¹⁸ Ernest Newman considera esta obra en el segundo periodo, en atención a sus intenciones (NEWMAN, E.: *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, p.289-291) Pero en atención al criterio de dependencia estilística que aquí adopto, pertenece claramente al primero.

-*Der Fliegende Holländer* (El holandés errante), escrita entre 1840 y 1841, estrenada en Dresde en 1843.

-*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (Tannhäuser y el concurso de canto de Wartburg), escrita entre 1842 y 1843, estrenada en Dresde en 1845, con algunas modificaciones en la misma ciudad en 1847 y con bastantes más en París en 1861.

-*Lohengrin*, escrita entre 1845 y 1847, estrenada en Weimar en 1850.

C) Periodo de plena madurez. La orquesta asume el protagonismo y las voces son tratadas como un instrumento de la orquesta, el trabajo del *leitmotiv* se flexibiliza en derivaciones, variaciones y combinaciones, la compartimentación por números desaparece en una continuidad sin fisuras:

-*Der Ring des Nibelungen* (El anillo del nibelungo), enorme ciclo compuesto por *Das Rheingold* (El oro del Rhin), *Die Walküre* (La valquiria), *Siegfried* y *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses), comenzado a escribir en 1851 y no terminado hasta 1874, estrenado como totalidad en Bayreuth en 1876.

-*Tristan und Isolde*, escrita fundamentalmente entre 1857 y 1859, estrenada en Munich en 1865. Su cromatismo tanea las fronteras de la tonalidad.

-*Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Nuremberg), escrita entre 1862 y 1867, estrenada en Munich en 1868. En algunos aspectos aparenta una vuelta atrás: recobran protagonismo las voces, se escuchan algunos números bien delimitados, el argumento no es mitológico ni legendario.

-*Parsifal*, escrita fundamentalmente entre 1877 y 1881, estrenada en Bayreuth en 1882 y reservada a ese escenario por disposición testamentaria.

Las oberturas o preludios de algunas de estas obras escénicas son susceptibles de ejecutarse separadamente en conciertos instrumentales, práctica muy frecuente ya en vida del compositor. En concreto, son piezas muy comunes las oberturas de *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* y *Die Meistersinger von Nürnberg*, el prelude al primer y al tercer acto de *Lohengrin* y el prelude de *Parsifal*. El mismo Wagner a finales de 1859 preparó el prelude de *Tristan und Isolde* para que pudiera ejecutarse en concierto, uniéndole la parte instrumental que acompaña a la muerte de Isolde en el final de la obra, arreglo que se conoce como *Vorspiel und Isoldes Liebestod* (Prelude y muerte

de amor de Isolda). También es frecuente escuchar en salas de concierto algunos fragmentos de las obras escénicas donde no hay parte vocal o más frecuentemente donde la escritura orquestal es tan densa que se pueden ejecutar sin las voces. Es el caso de las conocidas en castellano como *Entrada de los dioses en el Valhalla* (final del *Rheingold*), *Cabalgata de las valkirias* (comienzo del tercer acto de *Die Walküre*), *Murmullos del bosque* (en el segundo acto de *Siegfried*) *Marcha fúnebre a la muerte de Sigfrido* (en el tercer acto del *Götterdämmerung*), o los *Encantos del Viernes Santo* (en el tercer acto de *Parsifal*).

Como pieza instrumental independiente es notable la obra intimista que escribió en 1870 para orquesta de cámara reelaborando temas de *Siegfried*, denominada *Siegfried Idyll* (Idilio de Sigfrido), con motivo del cumpleaños de su mujer Cósima. El resto de su música instrumental independiente comprende una buena cantidad de piezas anteriores a 1840, totalmente fuera de repertorio, y algunas posteriores que hoy no suelen ejecutarse, pero que en el periodo aquí estudiado no resultaban infrecuentes. Entre estas últimas, dos piezas de circunstancias: la *Huldigungsmarsch* (Marcha del homenaje) de 1864, escrita para el cumpleaños de Ludwig II de Baviera y la *Kaisermarsch* (Marcha del Emperador o Marcha Imperial) de 1871, escrita para el rey de Prusia.

Piezas independientes para voz, entre las que destaca la colección de los *Wessendonck-lieder*, no eran frecuentes en España durante el periodo de esta tesis. Sin embargo entre las piezas corales, hoy rara vez ejecutadas, hubo una que aparecía entonces ocasionalmente: *Das Liebesmahl der Apostel* (El ágape de los apóstoles), escrita en 1843 para coro masculino y orquesta. Por lo demás sus piezas para piano, casi todas anteriores a 1855 y más ambiciosas entre 1829 y 1832, nunca han gozado de especial consideración ni difusión.

Los escritos de Wagner constituyen la otra faceta de su producción, muy dispersa en su temática y sumamente variable en sus pretensiones y extensión. Se hacen frecuentes a partir ya de 1830. En 1840 y 1841 hay una serie de relatos novelados en francés, escritos para la Gazette Musicale de París, con los que intentó obtener algunos ingresos en la situación de extrema

penuria que sufrió durante su primera estancia francesa. Estos escritos parisinos, quizás los de mejor calidad literaria de su producción en prosa, muestran muchas actitudes musicales y tendrán difusión en los primeros tiempos del wagnerismo español. A finales de esa década y comienzos de la siguiente produjo la parte más conocida de sus escritos teóricos, donde establece su programa de transformación del género operístico, a menudo en contacto íntimo con unos planteamientos políticos revolucionarios utópicos. Entre los escritos de esta época *Die Kunst und die Revolution* (El arte y la revolución, 1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro, 1849), el polémico *Das Judentum in der Musik* (El judaísmo en la música, 1850, publicado bajo el seudónimo "K.Freigedank"), y sobre todo la extensa y fundamental *Oper und Drama* (Opera y drama, 1850-1). A partir de 1854, su admiración por el pensamiento de Schopenhauer fue alterando profundamente algunos de sus planteamientos teóricos, entre otras cosas devaluando la importancia de los acontecimientos políticos y potenciando el papel autónomo de la música. En esta última fase se encuentran entre otros muchos escritos *Über Staat und Religion* (Sobre el Estado y la religión, 1864), *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (Arte alemán y política alemana, 1867), *Über das Dirigieren* (Sobre la dirección de orquesta, 1869), *Beethoven* (1870), *Über Schauspieler und Sänger* (Sobre los actores y los cantantes, 1872), *Das Publikum in Zeit und Raum* (El público en tiempo y espacio, 1878), *Über das Dichten und Komponieren* (Sobre la poesía y la composición, 1879), *Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen* (Sobre la poesía y la música en la ópera en particular, 1879), *Religion und Kunst* (Religión y arte, 1880), y la muerte le sorprendió en 1883 mientras escribía *Über das Weibliche im Menschlichen* (Sobre lo femenino en lo humano). Wagner escribió además en el temprano año de 1843 un *Autobiografische Skizze* (Esbozo autobiográfico) y finalmente una extensa autobiografía entre 1865 y 1880 titulada *Mein Leben* (Mi vida).

La relación entre su producción musical y sus múltiples escritos ha dado siempre lugar a multitud de actitudes e interpretaciones dentro de la recepción wagneriana.

1.6 ESPECIFICIDAD DE UNA RECEPCIÓN WAGNERIANA. CASOS

En el propio Wagner suceden dos conceptos explícitos importantes de la obra de arte que él pretendía hacer y predicar, y que aquí cabe meramente aludir: el primero se elabora en torno a los años 50, el conocido como *obra de arte total* (Gesamtkunstwerk),¹⁹ una obra donde todas las artes pudiesen colaborar orgánicamente en un mismo proyecto y en donde el texto no debería ponerse al servicio de la música, sino ambos al servicio de una idea dramática compartida; el segundo tiene una exposición mucho más escueta y evasiva, resulta aparentemente contradictorio con el anterior, y en él todo el drama se originaba desde la naturaleza misma de la música. Ambos pueden considerarse, sin embargo, manifestaciones de una misma pretensión de alcanzar una idea de totalidad mediante la obra de arte,²⁰ pues el concepto de música que Wagner manejaba en ese periodo final era de origen schopenhaueriano. Según este pensador, la música traducía de manera más directa que ningún otro arte la esencia del mundo empírico, que viene a estar constituida por la voluntad; en palabras de Schopenhauer: “La música no es en modo alguno, como las demás artes, una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de la voluntad misma, cuya objetivación son también las Ideas.”²¹ Este deseo de totalidad en Wagner puede considerarse que se manifestaba también en intereses multifacéticos, que generaron esa profusa actividad literaria ensayística, y que desde luego, producía un campo de interacción con el público mucho más amplio que el producido por otro tipo de obras, un ámbito que no sólo afectaba a cuestiones estéticas relativas a la música, sino que se extendía a la cultura en general, como también a la política. Esta amplitud del campo de interacción genera una profusa diversidad de interpretaciones, cuya

¹⁹ Desarrollada teóricamente sobre todo en *La obra de arte del futuro* (Das Kunstwerk der Zukunft), de 1849 y *Opera y drama* (Opera und Drama), de 1850-1

²⁰ He considerado este interés por generar ideas de totalidad en torno a la obra de arte, como una de las posibilidades ya implícitas en un romanticismo que se presenta caracterizado por escisiones, no siendo Wagner ejemplo único en recorrer dicha tendencia (LLOBET, E.: “La tragedia en Richard Wagner”, en *Educación Estética n°3*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, p.153-155)

²¹ SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y como representación*, Madrid, Akal, 2005, p.284

explicación pasa no menos por la diversidad implícita en los ámbitos de recepción que por las ambigüedades que el propio Wagner había dejado abiertas.

La atención resumida a cuatro de estos casos puede resultar interesante, tanto para confirmar esta diversidad idiosincrásica en las recepciones wagnerianas, como para valorar comparativamente, en un contexto amplio, el estado en que se encontraba durante esta época la recepción wagneriana española y en particular la valenciana.

1.6.1 BAYREUTH

En el centro sacralizado de Bayreuth, durante el tiempo a que se refiere este trabajo, la organización y dirección general de los festivales estuvo a cargo sucesivamente de tres personas: el propio Wagner hasta su fallecimiento en febrero de 1883, su viuda Cósima²² hasta 1906, y finalmente su hijo mayor Siegfried Wagner, que fallecería en 1930.

Wagner consiguió inaugurar el Festspielhaus de Bayreuth, tras sucesivas peripecias financieras que incluyeron una decisiva ayuda del rey Ludwig II de Baviera, el 13 de agosto de 1876, con la primera puesta en escena completa del gigantesco ciclo *Der Ring des Nibelungen*. El autor se implicó intensamente en todos los aspectos del montaje, particularmente en la dirección escénica, resultando el acontecimiento de una extraordinaria relevancia social, con la asistencia de una parte significativa de la más alta sociedad internacional,²³ y una cualificada representación de compositores,

²² Hija extramatrimonial del compositor húngaro Franz Liszt y de la condesa francesa Marie d'Agoult. Estuvo casada con el prestigioso director wagneriano Hans von Büllow, que lógicamente abandonó su defensa del wagnerismo como consecuencia de la relación de Wagner con la que todavía era su mujer. Casó con Richard Wagner tras divorciarse de von Büllow y rigió el teatro de Bayreuth tras la muerte del compositor, entre 1886 y 1906

²³ Entre otros, esa inauguración contó con la asistencia del kaiser alemán Wilhelm, el rey de Baviera Ludwig II, el emperador de Brasil Pedro II, el gran duque Vladimir de Rusia, el príncipe Rudolf Liechtenstein, el rey de Württemberg, el gran duque de Sajonia-Weimar, el gran duque de Schwerin, el duque de Anhalt, el ministro de la casa imperial conde von Schleinitz, los condes Dönhoff, las condesas Danckelmann y von Usedom, el conde Julios András, el conde Salm, el conde Csáky, el conde Appony, y por contraste sólo tres parlamentarios alemanes, ninguno de ellos socialista ni de centro. (GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su*

músicos, artistas y pensadores.²⁴ Wagner pudo vanagloriarse algo después de que en el pasado los compositores acudían a rendir pleitesía a los monarcas, mientras que ahora los monarcas acuden a rendir pleitesía a un músico. En aquel momento, sin embargo, no abundaron los testimonios que interpretasen esta situación como contradictoria con las intenciones iniciales del autor, en el sentido de restaurar un espectáculo popular culto bajo la imagen de la tragedia griega antigua, incluso con acceso gratuito para las personas que no pudiesen costearse una entrada. La recepción wagneriana de carácter elitista no resultó finalmente una circunstancia de esta inauguración, sino característica permanente del wagnerismo en adelante: tal como señalará Wangermée ya en 1974, “gracias a Richard Wagner la ópera se reconciliaba con el arte de alta cultura, pero al precio de una ruptura total con el arte de masas.”²⁵ La centralidad de Bayreuth respecto del wagnerismo internacional permitía suplir en afluencia lo que en otros teatros el repertorio de Wagner supuso en cuanto reducción del público adicto a la ópera.

Tras un intervalo de pocos años, a partir de 1882 los festivales de Bayreuth se siguieron celebrando durante el verano con una periodicidad casi anual, quedando en blanco para el periodo aquí estudiado únicamente los años 1885-1887, 1890, 1893, 1895, 1898, 1900, 1903, 1905, 1907, 1910 y 1913. La obra que los protagonizó no fue principalmente el ciclo nibelúngico, sino *Parsifal*, única escrita por Wagner pensando ya en las peculiaridades acústicas del Festspielhaus, y que quedó reservada en exclusiva al escenario de Bayreuth por disposición testamentaria del autor, disposición que la legislación vigente haría caducar al finalizar el año 1913. *Parsifal* estuvo presente en todos los festivales desde su estreno absoluto en 1882, excepción única de 1896, apareciendo por tanto hasta 1914 en un total de 19 festivales. *Tristan und*

obra, su siglo, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.580-581 y SPOTTS, F.: *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, Londres, Yale University Press, 1996, p. 65 y ss.)

²⁴ Entre los compositores Franz Liszt, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns, Anton Bruckner y Piotr Ilich Chaikovski, un nutrido grupo de pintores, gentes de teatro, literatos y por supuesto prensa alemana e internacional. No se dio por enterado sin embargo Karl Marx, que tenía previsto casualmente hacer noche en Nürnberg, pero encontró todos los hoteles ocupados por wagnerianos, tanto allí como en los pueblos y ciudades de los alrededores, por lo que durmió en un banco de una estación de ferrocarril.

²⁵ WANGERMÉE, R.: “Introducción a una sociología de la ópera”, en AAVV: *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1974, p.81

Isolde fue montada en Bayreuth por primera vez en 1884, apareciendo en total en 5 ocasiones hasta 1914. *Die Meistersinger von Nürnberg* se presentó en 1888, y apareció globalmente en 6 ocasiones. *Tannhäuser* aparecía en 1891, 4 ocasiones en total para este periodo, mientras *Lohengrin* no asomaba a Bayreuth hasta 1894, 3 ocasiones en total, y *Der Fliegende Holländer* no lo haría hasta 1901, 3 en total. El periplo bayreuthiano del ciclo *Der Ring des Nibelungen* fue algo más particular: decepcionado el autor por el resultado escénico de su estreno, no reapareció hasta más de una década después de su fallecimiento, en 1896 (veinte aniversario del estreno), pero a partir de entonces no estuvo ausente de ningún festival durante el periodo aquí estudiado, apareciendo por tanto en 12 de ellos hasta 1914.

El repertorio de los festivales, así pues, quedaba centrado principalmente sobre las obras de Wagner del periodo de mayor madurez, con frecuentes incursiones en las del llamado periodo romántico y completa ausencia de las obras primerizas.

Wagner sólo pudo dirigir en persona los festivales de 1876 y 1882. Tras fallecer al año siguiente, su viuda Cósima se encargó de dar continuidad al evento, así como de dejar claro que su contenido quedaba exclusivamente adscrito a representar obras de su marido, proporcionando además un periodo de obsesiva fidelidad a las intenciones originales del autor, particularmente en las cuestiones escénicas. De este modo, y de manera algo paradójica, una obra que en su día había supuesto un cuestionamiento de todas las normas y convenciones vigentes se erigía ella misma en norma fosilizada e inamovible: “la música del futuro se transformó en litúrgica”,²⁶ según expresión de David Large. En 1906, por motivos de salud Cósima cedía la dirección de los festivales a su hijo Siegfried, que renovó algunas escenografías sin cambiar la orientación general de las mismas, siendo muy alabado como director de escena, pero algo criticado cuando dirigía la orquesta, cosa que venía ya realizando en todos los festivales desde 1896.

²⁶ LARGE, D.C.: “Wagner’s Bayreuth Disciples”, en AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editores), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984, p.92

A pesar de su conocido germanismo y antisemitismo, el control de Cósima se ejerció sobre todo en los aspectos de interpretación musical y presentación escénica, mientras que sobre las connotaciones intelectuales, filosóficas o políticas, tuvieron mucho mayor peso una serie de personajes más o menos relacionados con las *Bayreuther Blätter*.²⁷ Este reparto de funciones permaneció durante los años que dirigió el festival Siegfried Wagner.²⁸

El primero de estos personajes influyentes de los círculos de Bayreuth que sobrevivieron a Wagner y que en cierto modo intentaron erigirse en intérpretes oficiales del aspecto intelectual de su legado, fue Hans von Wolzogen, fallecido en 1938. Antes de conocer la obra de Wagner, Wolzogen ya andaba buscando alguna forma de teatro capaz de unificar las artes y de hacer de la obra de arte algo bastante más serio que un mero entretenimiento, empresa para la cual sabía que no estaba él mismo capacitado. Su previo entusiasmo por Goethe, Schiller y finalmente Schopenhauer, le situó en óptimas condiciones para que en 1866 encontrase cumplidos en Wagner sus propios ideales. Residió en Bayreuth desde 1877 y su influencia instauró una línea de interpretación wagneriana marcadamente nacionalista: las espirituales virtudes alemanas debían luchar por prevalecer sobre el poder corrosivo del racionalismo, la *verdadera* libertad sólo podía estar en armonía con lo moral y debía ser compatible con las ideas de lealtad, valor y disciplina, es decir, con todo aquello que de hecho estaba configurando el creciente militarismo prusiano del imperio alemán recién unificado. Desde este punto de vista, Wolzogen no tuvo inconveniente en recibir con entusiasmo el nazismo como tendencia política que él estimó perfectamente relacionada con las ideas de Wagner, si bien no dejó de aborrecer sus aspectos de violencia, vulgaridad y la práctica amoral de la *Realpolitik*, por lo que Large ha calificado esta ambigua adulación política como de una “cierta culpabilidad infantil”.²⁹

²⁷ Publicación mensual relacionada con los festivales de Bayreuth e iniciada en 1878, cuyo principal impulsor fue mucho más Hans von Wolzogen que el propio Wagner

²⁸ Siegfried Wagner (1869-1930), hijo de Richard Wagner y de Cosima, compositor de óperas hoy poco frecuentadas, de carácter afable y algo débil, dirigió el festival desde el retiro de Cosima en 1906 hasta su fallecimiento en 1930.

²⁹ LARGE, D.C.: “Wagner’s Bayreuth Disciples”, en AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editors), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984, p.82-89

Heinrich von Stein (1857-1887) no pudo ejercer mayor influencia debido a su temprana muerte. Llegó a Wagner también previo estudio de Schopenhauer, se estableció en Bayreuth en 1879, pero marchó después a estudiar en la Universidad de Halle, tras lo cual ejerció docencia en materia de Estética en la de Berlín, donde influyó notablemente sobre Wilhelm Dilthey. En lo que respecta a sus ideas sobre Wagner, le consideraba como culminación en la larga tradición de los genios artistas, y al arte en general como instrumento de regeneración moral de la humanidad, si bien Stein caía finalmente en ese localismo cultural tan común a los círculos de Bayreuth, estimando que sólo los alemanes resultaban capaces del verdadero idealismo. No cortó nunca sus lazos con Bayreuth, donde los círculos wagnerianos parecían estar unánimemente fascinados por su nobleza de carácter, empezando por la propia Cósima y por Wolzogen.³⁰

Karl Friedrich Glasenapp (1847-1915), nacido en Riga y escasamente dotado para la originalidad, influyó sobre todo en difundir una imagen impecable y honorablemente burguesa sobre la propia persona de Wagner, a través de una biografía elaborada en estrecha colaboración con Cósima. Se ha aludido a veces a su extremadamente simple visión del mundo, que comenzaba y terminaba por Wagner, y que clasificaba a la gente en dos categorías: los wagnerianos y los no wagnerianos.³¹

Ludwig Schemann (1852-1938) estudió en las universidades de Heidelberg y de Berlín, se relacionó con los círculos de Bayreuth y su publicación mensual a partir de los festivales de 1876, y aunque mantuvo una considerable independencia de pensamiento y una actitud crítica respecto del ambiente de idolatría hacia Wagner que dominaba dichos círculos, ejerció su influencia en el sentido de vincular las ideas wagnerianas con las racistas del conde Gobineau, como también con las de Paul Anton de Lagarde. Pese a lo que esto podía hacer previsible, Schemann parece haber sentido fuerte

³⁰ LARGE, D.C.: Op.cit., p.98-102

³¹ LARGE, D.C.: Op.cit., p.102-105

desagrado por los acontecimientos políticos alemanes durante los últimos años de su vida.³²

Henry Thode (1857-1920), que estudió historia del arte en Viena, ejerció la docencia en la Universidad de Bonn y creía en la transición de una era de producción artística decadente y egocéntrica hacia otra regida por principios religiosos y por un sentido de comunidad. La inmersión en el arte wagneriano constituía para Thode una recomendable vía para recuperar la antigua espiritualidad germánica. Se casó con Daniela von Büllow, hija mayor de Cósima en su primer matrimonio, pero guardó cierta distancia con los círculos de Bayreuth, que llegó a ser completa ruptura tras su divorcio con Daniela en 1914. Fue hostil a todas las tendencias artísticas que surgiesen ajenas al centro germánico, despreciando así el impresionismo francés. Su empeño en asociar wagnerismo con germanismo consiguió ganar las simpatías del Kaiser Wilhelm II.³³

Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), inglés educado en Francia y finalmente converso al germanismo más excluyente, fue iniciado en el wagnerismo por un judío llamado Blumenfeld y confirmado en esta tendencia tras poder escuchar el ciclo *Der Ring des Nibelungen* en Munich. Se estableció finalmente en Bayreuth y se casó con Eva Wagner en 1908, hija de Cósima y del compositor. Por un lado fue muy crítico con la actitud wagneriana más devocional, así como con la tendencia a imponer en el mundo wagneriano de Bayreuth un pensamiento uniforme. Para disgusto de Cósima, cuestionó la capacidad como pensador de Wagner, al que no llegó a conocer personalmente. Pero por otro lado, Chamberlain participó plenamente de la tendencia dominante en esos círculos referente a asociar wagnerismo con germanismo y a insistir sobre las connotaciones políticas. Durante la Primera Guerra mundial publicó unos *Ensayos de guerra* (Kriegsaufsätze), en los que atacaba vehementemente todos los aspectos de la vida cultural y del carácter ingleses, provocando que durante esos años la música de Wagner desapareciese del repertorio inglés, tanto operístico como orquestal. Conoció a

³² LARGE, D.C.: Op.cit., p.105-110

³³ LARGE, D.C.: Op.cit., p.110-113

Hitler y tuvo buena opinión de él, pero la fecha de su fallecimiento no permite conocer cual habría sido su reacción ante los aspectos más duros de la política nazi en el poder.

Esta trayectoria que podemos trazar de los principales personajes de los círculos de Bayreuth, donde aparece una tendencia común bastante compartida que arranca del énfasis sobre los aspectos extramusicales, pasa por reducir el universalismo en las fronteras de un localismo germánico, y termina en una vecindad con el nazismo escasamente crítica, conviene tomarla con precaución con respecto a la época que trata esta tesis: por un lado es cierto que poco antes de la primera guerra mundial, la interpretación de los argumentos wagnerianos en Bayreuth -como en Alemania en general- tenía ya frecuentemente un sentido nacionalista, militarista e incluso racista; pero los wagnerianos de otros países que veían en el Festspielhaus el centro auténtico del wagnerismo no llegaron a percibir eso como amenaza, ni en general como desprecio hacia lo extranjero. Particularmente, al menos al principio del periodo aquí estudiado, el mundo cultural español se encontraba predispuesto a reconocer la superioridad cultural europea, especialmente en el terreno musical, reconocimiento que constituía el punto de partida para intentar una urgente puesta al día, y no había especiales motivos para sentir mayor prevención hacia manifestaciones de autoafirmación germánicas que hacia las análogas que se producían en cualquier otra nación. Por añadidura, en el ámbito de la ópera la autoafirmación germana funcionaba a menudo como ejemplo de liberación respecto de la hegemonía italiana, que se suponía España habría de imitar a su manera para obtener la dignidad e independencia de su propio arte musical. Debe considerarse además la vía del krausismo, curiosamente importante en España, que suponía un cauce de renovación cultural por vía germánica y que, como se verá, guardaba algunas llamativas familiaridades con planteamientos wagnerianos.

El momento crítico que cambió esta percepción benefactora del germanismo fue la ruptura de hostilidades al comenzar la Primera Guerra mundial, que marca justamente el final del periodo aquí estudiado.

1.6.2 FRANCIA

En Francia la presencia de la música de Wagner y del wagnerismo se inició muy tempranamente, dada la excelente situación de París para recibir las novedades musicales, así como el interés del propio compositor en vida, finalmente frustrado, por usar el protagonismo cultural de esta ciudad como trampolín para una rápida notoriedad internacional. Los extensos escritos teóricos de Wagner de los años 1849-1851, fueron objeto de polémica en París antes de que se escuchase apenas nada de su música, encontrando frontal oposición por parte del prestigioso François-Joseph Fétis y del crítico Pietro Scudo, como también partidarios. Fétis publicó en 1852 una serie de artículos en la *Gazette musicale*, donde la acusación central contra Wagner consistía en otorgar a la música un papel secundario como ayuda de la expresión, en detrimento de la independencia del arte musical.³⁴ La polémica perduró durante varios años, a pesar de no poder escucharse apenas nada de su música hasta 1858. Cuando en 1859 Napoleón III levantó las restricciones a personas con antecedentes revolucionarios, Wagner aprovechó para trasladarse a París y la polémica se intensificó. En el fondo del asunto estaba la consideración de Wagner como un revolucionario, dada su participación en la revuelta de Dresde de 1849 y consiguiente exilio. Scudo no dudaba en definirlo como un “Courbet de la música”³⁵ y Fétis le acusaba de pertenecer a la escuela socialista de Proudhon.³⁶ En el otro extremo político, no resultaban hostiles a Wagner algunos legitimistas monárquicos franceses, que ocasionalmente hacían causa común con los republicanos en su compartida oposición al régimen de Napoleón III. La intensa vida de salón parisina, trastienda de la vida cultural de la ciudad, abrió las puertas a Wagner en ambas direcciones: le acogió el salón

³⁴ Lucy Beckett: “Wagner and his Critics”, en AAVV: *The Wagner Companion* (Peter Burbidge y Richard Sutton, editores), Londres y Boston, Faber and Faber, 1979, p.376

³⁵ El pintor francés Gustave Courbet (1819-1877), máximo representante del realismo pictórico, estaba considerado por entonces un revolucionario peligroso, como consecuencia de la pasada revolución de 1848, y era célebre su afición a provocar escándalos.

³⁶ Wagner había conocido las ideas anarquistas de Pierre-Joseph Proudhon ya en los años 40, que reinterpretó muy libremente, pero a partir de 1854 la influencia del pensamiento de Schopenhauer había pasado a ser dominante, devaluando con ello la importancia que anteriormente concediese a los acontecimientos políticos. Esto debe tenerse en cuenta al observar su adaptabilidad en lo sucesivo a cualquier circunstancia política que pudiera favorecer su trabajo artístico, actitud bastante evidente durante esta estancia en Francia y todavía más después, cuando admita y explote el patrocinio del rey de Baviera.

de la condesa Marie d'Agoult, frecuentado por republicanos, y también acudió a una velada de la legitimista condesa de Charnacé. Los Charnacé le acogían por haber quedado fascinados al escuchar en Alemania música de Wagner, pero en general la música ocupaba un lugar secundario en la polémica, y de hecho a Marie d'Agoult no le agradó mucho lo que pudo escuchar: simplemente consideraba un deber político apoyarle. Un concierto que Wagner dirigió el 24 de enero de 1860 le permitió obtener los primeros partidarios importantes ganados directamente por su música: fundamentalmente Champfleury³⁷ y Charles Baudelaire. El segundo enviaba tres semanas después una carta³⁸ a Wagner, destacando el aspecto de grandeza de su música y calificando su experiencia de oyente como indescriptible, pese a lo cual no se privaba de describirla en términos de ascender por el aire, cruzar océanos, o un color rojo oscuro que se hacía incandescente y explotaba en blanco. La carta en cuestión pareció a Wagner proceder de un hombre “del más extraordinario entendimiento”. Champfleury, por su parte, publicaba ese mismo año un ensayo titulado “Richard Wagner”, donde señalaba que el compositor no hacía música imitativa, pero que la analogía le resultaba necesaria si quería dar cuenta de sus sensaciones de oyente:

“Ausencia de melodías, decían las críticas. Cada fragmento de cada una de las óperas de Wagner no es sino una vasta melodía, semejante al espectáculo del mar ¿Quién es aquel que volcando los ojos sobre el Océano turbado o el azul Mediterráneo, imaginaría querer construir una pequeña casita blanca con persianas verdes? Una vez entrado dentro de las ondas de la armonía soberana de la cual Wagner posee el secreto, ¿no es ser un idiota pedir un pequeño aire de la *Fanchonnette*? La Música de Wagner me transporta a épocas lejanas donde solo, en un pequeño pueblito normando, extendido en la incomodidad del acantilado, miraba al mar siempre bello y siempre nuevo, desafiando el aburrimiento, y llevándome a profundos pensamientos. Hay un costado religioso en la obra de Wagner, el costado religioso que deja un bosque espeso, cuando se lo atraviesa en silencio. Entonces se separan una a una las pasiones de la civilización: El espíritu deja su pequeña caja de cartón donde cada uno tiene la costumbre de encerrarlo para ir elegante a los espectáculos del mundo; se purifica, se engrandece a la vista de nuestros ojos, respira de contento y parece trepar hasta la cima de los grandes árboles”.³⁹

³⁷ Seudónimo de Jules François Felix Fleury-Huson, crítico y novelista defensor del realismo

³⁸ Traducción al castellano de Carlos Wert, perteneciente a los fondos de la Associació Wagneriana de Barcelona, disponible en red en <http://archivowagner.info/ baudelaire-wagner.html> (última consulta, junio de 2008)

³⁹ Traducción de Anita Martínez Jacomet en *RICHARD WAGNER, par Champfleury* (A. Bourdilliat et C^e, editores, Paris, 1860), perteneciente a los fondos de la Associació Wagneriana de Barcelona, puesta a disposición en red en <http://archivowagner.info/champfleury-wagner.html> (última consulta, junio de 2008)

Wagner aprovechó la situación favorable para abrir un salón propio, donde acudieron toda clase de personajes relevantes, y apresuró las gestiones tendientes a representar *Tannhäuser*. El apoyo decisivo le llegó de la mujer del embajador austríaco, la princesa Pauline von Metternich, cuyas presiones obtuvieron en marzo de 1860 una orden dirigida a la Ópera Imperial por el propio Napoleón III, para que se montase la obra. Esto trastocó, sin embargo, todas las connotaciones políticas de las que Wagner se estaba sirviendo en los ambientes de salón: se le consideró un desertor entre los círculos de d'Agoult, mientras que los jóvenes del Jockey Club, legitimistas en su mayoría, consideraron además una afrenta que Wagner se negara a escribirles un ballet para amenizar el segundo acto.⁴⁰ Gerald Turbow ha insistido sobre las connotaciones políticas de fondo para explicar la gran pitada que, organizada desde el Jockey Club, impidió que pudiera escucharse *Tannhäuser* en su estreno parisino del 13 de marzo de 1861, y tuviera que retirarse tras su tercera representación. Al mes siguiente, Baudelaire publicaba un artículo defendiendo enérgicamente a Wagner en la *Revue Européenne*. Al mismo tiempo la *Revue Fantaisiste*, editada por el poeta de ascendencia judía Catulle Mendès, pasaba a ser el centro del wagnerismo francés y atraía hacia la causa wagneriana al movimiento estético parnasista. La publicación *L'esprit nouveau* fue cerrada por el ministerio del interior en junio de 1867, a los pocos meses de iniciarse, según parece por el empeño de Gasperini y Léon Leroy en hacer de la causa wagneriana una apuesta por el arte popular y democrático, accesible a las masas.⁴¹ La idea tuvo sin embargo una notable realización práctica en los *Concerts Populaires* orquestales que ofrecía Léon Pasdeloup desde octubre de 1861, donde introdujo abundante música de Wagner, y culminaba en abril de 1869 presentando *Rienzi* en el *Théâtre-Lyrique*.

⁴⁰ Como es bien sabido, a esta exigencia se debió que Wagner accediese finalmente a introducir el extraño ballet del Venusberg al comienzo del primer acto, principal modificación de la conocida como versión de París de *Tannhäuser*, pero los miembros del club no deseaban que el ballet estuviese en el primer acto, ya que no solían acudir puntuales a las representaciones.

⁴¹ Este empeño puede encontrarse en los escritos de Wagner del periodo revolucionario y exigía previamente una completa transformación social y política, que permitiese al pueblo dejar de ser la masa embrutecida en que lo habían convertido. Pero como se ha comentado, no mucho de esta utopía quedaba ya en Wagner, en los tiempos en que los franceses la difunden.

Algunos escritos de Wagner nacionalistas o despectivos hacia los franceses no hicieron mella en el wagnerismo de este país, hasta el punto que en 1869 Schuré describía a los wagnerianos como “la élite de los autores, los críticos y el público”. Sin embargo, el asunto se trastocó completamente con la guerra franco-prusiana de 1870, que se saldaba con la completa derrota francesa, la captura del emperador en el campo de batalla, la entrada prusiana en París y finalmente la entrega de la Alsacia-Lorena. Wagner tuvo la idea poco práctica de escribir una sátira sobre los acontecimientos. La orquesta de Padeloup se negó a tocar la obertura de *Rienzi* en octubre de 1872, los antiwagnerianos vendían ejemplares de la sátira a la entrada de los conciertos, como argumento disuasorio, y el público no dejó de mostrar animadversión contra su música.

La consideración de implicaciones nacionalistas en torno a la música de Wagner fue decayendo, sin embargo, a lo largo de esa misma década. En 1875 Edouard Schuré publicó *Le drame musical*, cuyo segundo volumen dedicaba a "Richard Wagner son oeuvre et son idée". Reflejaba Schuré las ideas de Wagner contra el materialismo, contra el estado de los teatros y contra la paralización de la creatividad a que se supone conducía la sociedad industrial, pero sin desarrollar utopías ni proyectos revolucionarios. La cuestión nacionalista, con todo, demoró hasta los 80 la reincorporación al repertorio orquestal de piezas wagnerianas, añadiéndose en esta década a la orquesta de Padeloup los conciertos de Edouard Colonne y de Charles Lamoreux, pese a lo cual los intentos de representar *Lohengrin* continuaron encontrando serias dificultades.

En contraste con esta limitada presencia musical, calcula Zuckerman que entre 1879 y 1886 se publicaron en francés más de 20 relevantes libros wagnerianos, entre traducciones de escritos del autor, análisis de su música, exposición de sus ideas, relatos de visitas a Bayreuth o novelas de tema wagneriano.⁴² El movimiento simbolista y el posterior decadentismo de Huysmans, adoptaron un peculiar wagnerismo; el decadentismo encontró en el

⁴² ZUCKERMAN, E.: *The first hundred years of Wagner's Tristan*, Londres y Nueva York, Columbia University Press, 1964, p.107

mundo wagneriano la mezcla de fantasía y de misticismo que demandaba como mera experiencia gratificante. En julio de 1887 salió el primer número de la publicación mensual *Revue wagnérienne*, donde colaboraron antiguos wagnerianos como Leroy, Mendès o Schuré, pero prevaleciendo finalmente el círculo de Stéphane Mallarmé, que enfocó el wagnerismo principalmente hacia sus implicaciones literarias y dirigió en este sentido el idealismo de jóvenes literatos. La apropiación de Wagner por los simbolistas y decadentistas fue contestada polémicamente por quienes se centraban sobre su música, como Lamoureux.

Por otro lado, el número de franceses asistentes a Bayreuth creció considerablemente en la década de los 80, que además supuso para París la aparición de un *Tristan und Isolde* en versión de concierto, en 1884, y un estreno de *Lohengrin* en 1887, cantado en francés, que al comienzo de la década siguiente entraba definitivamente en el repertorio habitual de la Ópera de París ya en alemán. *Tannhäuser* volvía con éxito en 1895, *Die Meistersinger von Nürnberg* aparecía en 1897 (en francés, en alemán no llegará hasta 1914), el *Tristan und Isolde* era escenificado en 1899 (francés, alemán en 1914), y el ciclo completo *Der Ring des Nibelungen* hubo de esperar hasta 1911. En conjunto, unos estrenos parisinos especialmente tardíos, teniendo en cuenta la intensidad y precocidad de las polémicas literarias wagnerianas. Esta resistencia parisina a los estrenos de Wagner hizo que algunas obras tuviesen su estreno francés en otras localidades: así *Lohengrin*, que aparecía primero en Niza en marzo de 1881, *Der Fliegende Holländer* en Lille en enero de 1893, *Die Meistersinger von Nürnberg* en Lyon en 1896 y el *Rheingold* de nuevo en Niza en marzo de 1902. Puede considerarse el wagnerismo francés como un movimiento que se desarrolló con temprana intensidad pero contando con unas experiencias musicales relativamente escasas, donde el peregrinaje a Bayreuth compensaba hasta cierto punto esa dificultad de conocimiento directo. Respecto de su contenido, según observación de Turbow, con toda la variedad de connotaciones e interpretaciones que el wagnerismo supuso en

Francia durante estas décadas, la única característica que parecían compartir casi todos sus partidarios era la de no respaldar el *status quo* vigente.⁴³

No puede extrañar que la influencia del wagnerismo francés en España fuese sobre todo de carácter literario, procediendo de la lengua francesa la principal influencia escrita wagneriana en la península. Destaca a este respecto la reconocida importancia de la obra de Edouard Schuré *Le drame musical*, a la que ya se ha hecho referencia, y de la que parece deudor el ensayo de Marsillach,⁴⁴ primer testimonio estrictamente wagneriano surgido de la península. En lo que respecta a Valencia, el wagnerismo en lengua francesa estuvo también presente, como acreditan los ejemplares en lengua francesa que actualmente se conservan en la Biblioteca Valenciana pertenecientes al fondo “López-Chavarri”: dentro del periodo aquí estudiado aparece en primer lugar una edición parisina de 1891 de la obra del belga Maurice Kufferath *L'art de diriger l'orchestre: Richard Wagner et Hans Richter: la neuvième Symphonie*, seguida por una edición de 1892 de la obra de Catulle Mèndes *Richard Wagner* (la primera edición era de 1886), otra de 1893 de nuevo de Kufferath, *La Walkyrie de R. Wagner*, volumen perteneciente a *Le theatre de Richard Wagner: de Tannhauser a Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale*, también editada en 1893 se encuentra *L'esthétique de Richard Wagner* de J.G. Fresón, y finalmente sin fecha pero datable en torno a 1900 la obra de André Himonet *Lohengrin de R. Wagner: Étude historique et critique Analyse Musicale*, todas ellas publicadas en París. Estos volúmenes, probablemente adquiridos por Eduardo López-Chavarri Marco, son casi todos anteriores a los libros de contenido wagneriano editados en Madrid y en Barcelona que se encuentran en el mismo fondo, lo que acredita en este caso una primera vía de conocimiento francesa. Hay que mencionar aquí además el libro wagneriano que Vicente Blasco Ibáñez tradujo desde la lengua francesa, con textos de Wagner previamente seleccionados y traducidos por Camille Benoit, y que publicó en 1900 con el título *Novelas y pensamientos*.⁴⁵

⁴³ TURBOW, G.D.: “Art and Politics: Wagnerism in France”, en AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editors), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984

⁴⁴ Véanse p. 118-119

⁴⁵ Véanse p. 719-721

1.6.3 RUSIA

En Rusia⁴⁶ la década de 1860 prácticamente sólo conoció rechazo general hacia los planteamientos de Wagner, por parte de compositores y críticos, que ridiculizaban su recurso a asuntos mitológicos. Hasta 1889 sólo pudo escucharse *Lohengrin* y una traducción italiana de *Tannhäuser*, pero ese año una compañía de Praga presentó el ciclo *Der Ring des Nibelungen*. La actitud hacia Wagner cambió completamente con la introducción de tendencias estéticas del *arte por el arte* y simbolistas. Ambos se apropiaron de Wagner y polemizaron entre sí: los primeros -con Alexander Benois y Sergei Diaghilev entre ellos- en inseparable vinculación con el pensamiento de Nietzsche⁴⁷ y considerando el arte como la más elevada actividad humana; los segundos - Viacheslav Ivanov, Georgi Chulkov, Alexander Blok y Andrei Beli entre ellos- entendían el arte, y muy especialmente la música, como un puente intuitivo que permitía acceder a una realidad trascendente, valorando positivamente el recurso de Wagner al mito y asociando los aspectos dionisiacos del Nietzsche wagneriano. Dentro del simbolismo surgió la polémica entre el más visionario misticismo de Chulkov, que colocaba a Wagner sólo como un punto de partida para un teatro que en el futuro debería convertirse en templo y que contaría con un público más partícipe y activo, y en contra de esta idea Beli entre otros, que protestó enérgicamente contra la confusión de teatro y templo, reclamando para los espectadores del teatro más experiencia individual que colectiva.

Los aspectos más místicos del simbolismo ruso encontraron un resultado musical notable en la obra de Alexander Scriabin, muy influido en origen por la versión místico-simbolista rusa de la idea wagneriana. La corriente más puramente estética, por otra parte, consideró que la idea wagneriana de *obra de arte total* era más adecuada para la producción de balets que para óperas, y como tal fue aceptada en París cuando Diaguilev -convertido en

⁴⁶ ROSENTHAL, B.G.: "Wagner and Wagnerian Ideas in Russia", en AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editores), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984, p. 198-245

⁴⁷ Obviamente, el Nietzsche de *Die geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música), no el de sus posteriores escritos antiwagnerianos

empresario teatral tras constatar su propia incapacidad creativa- llevó de gira por el mundo su compañía de balets rusos.

Al mismo tiempo, una buena cantidad de escritos de Wagner y sobre Wagner eran traducidos al ruso durante los primeros 15 años del siglo XX, y sólo en la temporada 1913-4 el teatro Marinski llegó a ofrecer ocho óperas de Wagner. La presencia de Wagner y de ideas en torno a Wagner llegó a ser tan intensa en Rusia durante estos años, que en 1913 el crítico de teatro Sergei Durilin afirmaba que “se puede estar con Wagner o contra Wagner, pero no sin Wagner”, o que “no querer escuchar Wagner es posible, pero no escucharlo imposible”.⁴⁸

La guerra y la revolución bolchevique cambiarán el panorama cultural ruso.⁴⁹ Diaguilev quedó desconectado de Rusia. En el lado simbolista, Blok seguía inclinado hacia Wagner, por su aversión a la civilización burguesa y por su visión dionisiaca y destructiva-regeneradora de las revoluciones y de la música misma, pero Blok consideraba el bolchevismo como un paso previo al que habría de seguir una revolución más amplia y positiva. El también simbolista Lunacharski, directamente comprometido con el bolchevismo, estimaba que las vanguardias artísticas y los movimientos sociales compartían el mismo objetivo de alcanzar un hombre fuerte y bello. Las ideas de Wagner sobre la obra de arte le resultaban muy útiles, pero rechazaba la influencia pesimista ejercida por Schopenhauer. La muerte del personaje de Siegfried la interpretaba Lunacharski como un ataque de desesperación en Wagner ante el fracaso de la Revolución de 1849; por tanto, confiaba que el triunfo de la Revolución rusa inspirase músicas más optimistas. Desde cargos oficiales, Lunacharski favoreció un ambiente cultural tolerante y experiencias de vanguardia. Particularmente Vsievod Meyerhold, en origen simbolista e introducido por Lunacharski en el *status* soviético, dio a su teatro una particular versión de la *obra de arte total*, introduciendo payasos de circo, fragmentos de

⁴⁸ Citado en ROSENTHAL, B.G.: “Wagner and Wagnerian Ideas in Russia”, en AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editors), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984, p.212

⁴⁹ Aunque la guerra y la época bolchevique quedan fuera del periodo estudiado, puede resultar interesante aquí una somera alusión al mismo para constatar las capacidades camaleónicas del fenómeno wagneriano sobre el terreno político.

películas, posters de propaganda, y creciendo en radicalismo revolucionario terminó por enfrentarse con su mentor en su intento de romper cualquier vínculo con el pasado artístico. Lunacharski se sintió traicionado, y durante la década de 1920 invocó en varias ocasiones el nombre de Wagner para argumentar la necesidad de no borrar el pasado. Pero el stalinismo no permitió sobrevivir ninguna de las dos actitudes tras la imposición del *realismo socialista* como criterio estético oficial, y tampoco a sus propias personas: destituido de sus cargos, Lunacharski fue enviado como embajador a España en 1933, muriendo durante el viaje, y Meyerhold fue arrestado en 1939 después de aventurar un discurso contra el realismo socialista, siendo fusilado en secreto al año siguiente.⁵⁰

1.6.4 ITALIA

En Italia las ideas wagnerianas en torno al drama gozaban de un curioso precedente en Giuseppe Mazzini (1805-1872), el precursor de la reunificación italiana, que en la temprana fecha de 1836 publicaba su *Filosofía della musica*, preconizando la unión de todas las artes con la música, la caracterización de personajes mediante motivos musicales, el uso del recitativo para la expresión emocional de los personajes, el tratamiento del coro como un personaje más, y dedicaba su tratado al futuro compositor que hiciese realidad tales ideas.⁵¹ La unificación italiana, un largo proceso que no resultaría más o menos completado hasta 1870, dejará descontentos a los llamados *scapigliati* (“despeinados”), en su mayoría republicanos partidarios de Mazzini: rechazaban la retórica heroica del *Risorgimento* y los valores de la sociedad

⁵⁰ Dato de la muerte de Meyerhold en CHENTALINSKI, V.: *De los archivos literarios del KGB*, Madrid, Anaya, 1994, p.106 y 505

⁵¹ Más allá de esta concreta aproximación tan llamativa, Sergio Martinotti ha señalado que previamente al conocimiento de Wagner había en Italia una tendencia bastante amplia que reclamaba la renovación operística, superando la contraposición entre música italiana y alemana, renovando la escuálida instrumentación belcantista y confiriendo mayor dignidad al elemento literario y menor adulación a los divos (MARTINOTTI, S.: “Wagner nella cultura e nella musica italiana”, en AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982, p.35-37)

burguesa, y fueron considerados en general como wagnerianos, aunque a menudo sin motivo.⁵²

Antes de la unificación la única discusión posible sobre música de Wagner se basaba en los ecos que llegaban de representaciones extranjeras⁵³ y en las reducciones para piano que circulaban, pues la primera obra escénica no fue montada hasta el 1 noviembre de 1871: se trató de *Lohengrin*, representada en el teatro Comunale de Bolonia, dentro de un intento de esta ciudad por rivalizar en protagonismo cultural con Milán. Obtuvo excelente asistencia de público, a pesar de los elevados precios. El suceso se enmarcó en el contexto de una corriente reclamando la renovación operística, donde la alternativa a un creciente provincialismo italiano parecía venir de las novedades ultramontanas en general, donde no siempre se distinguía entre Meyerbeer y Wagner. De hecho, Pugliese señala que la arribada de *Lohengrin* a Bolonia fue preparada por un festival Meyerbeer en 1868, y con el precedente abandono del repertorio rossiniano ya desde 1851, en una ciudad que hacía alarde de cosmopolitismo.⁵⁴ La llegada del evento debió mucho al empeño del prestigioso director Angelo Mariani, que al parecer había quedado fascinado por la música de Wagner al escucharla en Munich. Mariani se había ganado antes una sólida reputación como valedor de las óperas de Verdi, de manera que su apuesta por el estreno wagneriano dejó perpleja a una oposición que interpretaba la presencia de *Lohengrin* como una nueva ocupación extranjera, en este caso sobre el terreno artístico italiano por excelencia, la ópera, y que pretendió resucitar contra Wagner el grito político de “Va fuori d’Italia, va fuori stranier!”.⁵⁵ A pesar de la previsible polémica, la versión que ofreció Mariani conquistó al público desde el mismo preludio, salvo un segundo acto que produjo cierta fatiga.⁵⁶ Al calor de las noticias del éxito italiano, el 7 de

⁵² Vease MILLER, M.S.: “Wagnerism, Wagnerians, and Italian Identity”, en AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editors), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984

⁵³ La crítica parisina sobre el fracaso de *Tannhäuser* en 1861 tuvo difusión en la Gazzetta Musicale di Milano, y parece estar en el origen de la acusación de “falta de melodía”, que constituirá una acusación permanente contra Wagner en Italia (MARTINOTTI, S.: op.cit., p.37)

⁵⁴ AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982, p.41

⁵⁵ Sobre estas vicisitudes, PANIZZARDI, M.: *Wagner in Italia*, Genova, Progresso, 1923, vol.2, p.17-27

⁵⁶ PANIZZARDI, M.: op.cit., p.30. Como se verá, en Valencia será también el acto segundo el que más costará asimilar por el público.

noviembre Wagner dirigía una extensa carta a Arrigo Boito, donde abogaba en términos entusiastas por una complementariedad entre lo italiano y lo alemán de cara al futuro:

“Forse è necessario un nuovo connubio del genio dei popoli, e in tal caso a noi Tedeschi non potrebbe sorridere una più bella scelta d'amore che quella che accoppiasse il genio d'Italia col genio di Germania. Se il mio povero Lohengrin dovesse essere l'araldo di queste nozze ideali, gli sarebbe toccata in vero una mirabile missione d'amore.”⁵⁷

El crítico musical Sangiorgi hizo gala de oportunismo wagneriano, primero comparando a Wagner con Mazzini, y después aprovechando la presencia del positivista francés Ernest Renan para calificar la obra de Wagner de cientificista y producto del positivismo.⁵⁸ El 31 de mayo del año siguiente, Wagner recibía la condición de ciudadano de honor de Bolonia, en un acuerdo del Ayuntamiento no exento de polémica, y agradecía la distinción mediante una calurosa carta al Alcalde, donde afirmaba que el éxito obtenido por su *Lohengrin* en Bolonia no era imaginable en ninguna ciudad francesa.

El estreno italiano de *Tannhäuser*, en noviembre de 1872 y de nuevo en el Comunale de Bolonia, no tuvo sin embargo el mismo éxito. *Lohengrin* fue presentada en Milán el 20 de marzo de 1873, en el contexto del enfrentamiento cultural entre ambas ciudades, y se organizó una fuerte oposición en nombre de la resistencia italiana contra lo extranjero: durante la representación se escucharon vivas a Verdi y a otros compositores italianos; el enfrentamiento entre wagnerianos y anti-wagnerinos sucedió durante las siete representaciones, continuando después en las páginas de la prensa, mayoritariamente anti-wagneriana. En concreto, Salvatore Farina escribía

⁵⁷ El texto de la carta es reproducido íntegramente en PANIZZARDI, M.: op.cit., vol.2, p.35-40. Aunque la compilación de los *Werke, Schriften und Briefe* de Wagner no guarda testimonio de dicha carta, el diario de Cósima sí acredita en esa misma fecha el envío de una carta de Wagner a Italia: “R. schreibt seinen Brief nach Italien ab und schreibt sonst Briefe.” WAGNER, C.: “Die Tagebücher”, vol.1, p.1530, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.34691, (vid. *Cosima-Tagebücher*, vol.1, p. 457). Traducción de la cita en Anexo III.

⁵⁸ Los escritos de Wagner abundan más bien en sentido contrario, y en su idea de globalidad cultural utópica la ciencia asume un papel secundario. Puede verse en este sentido WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.32-34; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p. 77-79, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1088-1090 (vid. *Wagner-SuD*, vol.3, p. 44-46)

desde la Gazzetta Musicale una completa refutación de la obra wagneriana: no había -según este crítico- verdadera pasión ni situaciones robustas, sino que el auténtico drama era sustituido por lo sobrenatural; la Edad Media no era una época adecuada para un argumento, cuya mitología pertenece a la infancia del pensamiento humano; la forma carece de principio y de fin por la ausencia de números (cavatinas, duetos, concertatos...); sólo la orquestación le merecía un juicio indulgente.⁵⁹ Como consecuencia de todo esto, *Lohengrin* no volvió a La Scala hasta 1888 (fecha en que Gayarre lo cantó con gran éxito). El asunto fue objeto incluso de una disputa parlamentaria, en que la defensa de la integridad nacional contra influencias extranjeras fue contestada con el peligro de aislamiento cultural que implicaba el rechazo a lo wagneriano. Pero sorteando la resistencia de Milán, la obra se iba abriendo paso en otras ciudades: aparecía en Trieste en 1875, Turín la acogía con éxito en marzo de 1877, al mismo tiempo que Florencia, y Roma lo hacía en el teatro Apollo en abril de 1878, en una representación no exenta de dificultades.⁶⁰ En junio de 1880 llegaba a Génova bajo la dirección de Mancinelli, también con éxito, y en enero de 1882 a Venecia, con un éxito moderado.

Der fliegende Holländer aparecía en Bolonia en noviembre de 1877. Pero durante la década de los 70, pese a la difusión de *Lohengrin*, no hubo en Italia conocimiento directo de las obras de Wagner del periodo de madurez. Varios italianos ilustres acudieron a Bayreuth en 1876, con motivo de la primera representación completa del ciclo *Der Ring des Nibelungen*, resultando completamente seducidos Giuseppe Depanis y Carlo Rossaro, pero no tanto Enrico Panzacchi, al que le pareció que Wagner se había excedido en su alejamiento del mundo y del público, incitado por el deseo de reafirmarse frente al movimiento antiwagneriano. Panzacchi proponía como modelo las obras wagnerianas del primer periodo. Wagner mismo aconsejó al empresario Neumann, que en 1882 llevaba el ciclo de gira por Alemania, que prescindiera de aventurarse en Italia, cuyo ambiente musical consideraba todavía demasiado atrasado. Neumann contravino el deseo de Wagner al año siguiente, y a partir

⁵⁹ AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982, p.42

⁶⁰ El director Mancinelli sufrió unas fiebres tifoideas y hubo de ser sustituido en el último momento por Amilcare Ponchielli, que desconocía todo de Wagner, mientras que al tenor alemán Nachbauer se le hacía cantar en italiano sin entender una palabra.

de abril de 1883, bajo la batuta de Antón Seidl y con cantantes centroeuropeos, *Der Ring des Nibelungen* apareció sucesivamente en Venecia, Bolonia, Roma, Turín y Trieste (se evitaba la hostil Milán), evento que según Depanis vino a comprometer lo poco que en Italia se había ganado hasta entonces para la causa wagneriana. En cualquier caso, en la música de concierto sí se abría paso el interés por fragmentos instrumentales wagnerianos, principalmente en la actividad de Luigi Mancinelli en Bolonia. En enero de 1888 aparecía *Tristan und Isolde* en esa misma ciudad, sumándose a finales del año siguiente, esta vez en Milán, la primera representación italiana de *Die Meistersinger von Nürnberg*. Eran sin embargo representaciones aisladas, ya que hasta la década de 1890 no se hizo relativamente frecuente el repertorio escénico wagneriano del periodo de madurez: *Die Meistersinger von Nürnberg* en Turín (1892), de nuevo en Milán (1898) y en Venecia (1899), *Tristan und Isolde* en Turín (1897) y Trieste (1899), *Die Walküre* en Turín (1891 y 1898), Trieste (1893), Milán (1893), Roma (1895 y 1899), Nápoles (1895), Bolonia (1897) y Venecia (1899), *Siegfried* en Milán (1899), y *Götterdämmerung* en Turín (1895), Milán (1896), Roma (1897), Bolonia (1898) y Trieste (1898), siempre con intérpretes italianos.

Pero a pesar de esta definitiva difusión de la obra del periodo de madurez en la década de los 90, hasta final de siglo continuó siendo *Lohengrin*, con gran diferencia, el principal representante en Italia de las producciones wagnerianas. Así lo muestran los datos que recopiló Giuseppe Depanis referentes a todas las representaciones wagnerianas en Italia hasta el 10 de diciembre de 1895, que arrojaban los siguientes resultados.⁶¹

⁶¹ DEPANIS, G.: *L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino, Roux Frassati, 1896, p.234-238

Obra	Total representaciones	Nº ciudades en que se monta	Media repr./ciudad
Rienzi	46	5	9'2
Der Fliegende Holländer	62	8	7'75
Tannhäuser	152	10	15'2
Lohengrin	861	34	25'32
Das Rheingold	5	5	1
Die Walküre	50	6	8'33
Siegfried	5	5	1
Götterdämmerung	4	4	1
Tristan und Isolde	7	1	7
Die Meistersinger von Nürnberg	25	2	12'5

Puede observarse que aunque obras como *Die Walküre* o *Der Fliegende Holländer* alcanzaban un considerable número total de representaciones, en realidad sólo hay tres obras que superan de media las 10 representaciones por ciudad: *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Die Meistersinger von Nürnberg*, es decir, las dos producciones principales del periodo “romántico” de Wagner, junto a aquella del periodo maduro más asimilable a éstas.

Hasta esa misma fecha, la ciudad italiana que más representaciones wagnerianas acogió fue Bolonia (135), seguida de Milán (134), Roma (81), Trieste (73), Venecia (59), Florencia (57), Treviso (44), Nápoles (35), Palermo (35) y Módena (30).⁶² Con el cambio de siglo hubo un intento de montar en Turín, en 1901, una nueva representación completa del ciclo *Der Ring des Nibelungen*, pero el editor Giulio Ricordi de Milán intervino ante el propio alcalde de la ciudad para impedirlo.

⁶² DEPANIS, G.: op.cit., p.239. Como se verá, Valencia se situaba cuantitativamente entre las dos últimas ciudades mencionadas, pues para esa fecha contaba con 33 representaciones

G. Gualerzi y C.M. Roscioni ofrecen datos globales hasta 1982,⁶³ lamentablemente sin incluir el número de representaciones. De estos datos se puede extraer el siguiente cuadro referente a las representaciones entre 1896 y 1914, como complemento a los datos ofrecidos por Depanis:

Obra	Nº de temporadas	Nº de ciudades
Rienzi	0	0
Der Fliegende Holländer	0	0
Tannhäuser	27	23
Lohengrin	118	63
Das Rheingold	10	9
Die Walküre	34	22
Siegfried	10	8
Götterdämmerung	17	9
Tristan und Isolde	31	15
Der Meistersinger von Nürnberg	15	9
Parsifal	11	11

El predominio de *Lohengrin* continuó siendo por tanto abrumador durante este cambio de siglo, si bien desaparecen completamente las competidoras más primerizas (*Rienzi* y *Der Fliegende Holländer*), mientras en su lugar aparecen ya afianzadas en el repertorio las del periodo maduro, muy en especial *Tristan und Isolde* y *Die Walküre*. Llama la atención el elevado número de veces que aparece *Parsifal*, ya que todas corresponden al año 1914, cuando finalizó la prohibición legal de montarla fuera de Bayreuth.

En el plano de la discusión estética, la aparición del *verismo* ofreció una alternativa italiana contra el wagnerismo, y fue defendida en la década de 1880 con el argumento de un mayor compromiso con la realidad frente a la mitologización wagneriana, una alusión a realidades históricas y sociales frente

⁶³ AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982, p.100-207. Cabe mencionar que los autores de la recopilación estiman en un 3% las representaciones que no habrán sido contabilizadas, y que señalan como grupo particularmente notable de estas omisiones las representaciones de *Lohengrin* en teatros de rango secundario.

al predominio de los estados mentales. La polémica pronto derivó -en contradicción con las originarias intenciones del autor- en una visión de Wagner como artista sólo accesible para las élites intelectuales, frente al mayor populismo del arte italiano. Este planteamiento resultaba quizás más teórico que real, pues Panizzardi acredita que a menudo las localidades más baratas constituían el verdadero baluarte wagneriano de los teatros.⁶⁴

En la década de 1890, Luigi Torchi proponía una comprensión de Wagner dentro del contexto cultural e histórico alemán que le rodeó, lo que según él enriquecería a los italianos al tiempo que les libraría de la mera imitación, pero la propuesta quedó lejos de aquietar las polémicas. Durante esa misma década, Gabriele D'Annunzio, perteneciente en principio al círculo de intelectuales descontentos con la mediocridad de la Italia unificada agrupados en torno a la *Cronaca bizantina*,⁶⁵ defendió a Wagner de los ataques del Nietzsche tardío e introdujo el tema wagneriano como elemento central en sus novelas más importantes de este periodo: fundamentalmente en *Trionfo della morte* (1894), *Le vergini delle rocce* (1895) e *Il Fuoco* (1898). La primera discurre bajo la sombra del *Tristan*, potenciando el horror del protagonista hacia el mundo cotidiano, exterior, y favoreciendo consecuentemente su tendencia al suicidio y la centralidad del argumento sobre su mundo psicológico interno, lo que en palabras de Ettore Paratore constituía "l'abolizione della trama".⁶⁶ Esta abolición de la trama se mantiene en *Le vergini delle rocce*, en realidad mucho más centrada explícitamente sobre el influjo de Nietzsche, con su idea del superhombre, y donde esa interiorización del argumento en el personaje adquiere tintes de autocomplacencia. Aparecía al mismo tiempo en D'Annunzio la idea de Wagner como logro nacional alemán, y en consecuencia la necesidad de encontrar una vía equivalente genuinamente italiana, un Bayreuth romano. Finalmente, en *Il Fuoco* comienza visualizando esta vía italiana en las glorias del pasado barroco, pero termina derivando a un culto directo hacia Wagner, esta vez bajo el influjo de *Parsifal*, recreando la noticia de la muerte

⁶⁴ En concreto hace esta observación respecto de Turín (PANIZZARDI, M.: *Wagner in Italia*, Genova, Progreso, 1923, vol.2, p.69)

⁶⁵ El nombre de la publicación alude a ese mismo descontento: buscando reconstruir la virilidad de Roma, sólo se había logrado imitar el afeminamiento bizantino.

⁶⁶ PARATORE, E.: "Wagner nella letteratura italiana moderna", en AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982, p.61

del compositor alemán en Venecia y el viaje del protagonista de la novela para participar en el cortejo fúnebre. El influjo de *Parsifal* será también destacado por Paratore respecto al drama del mismo escritor *La figlia di Iorio* (1903). Otros literatos como Alfredo Oriani o Antonio Fogazzaro, se opusieron a la influencia wagneriana desde distintos puntos de vista: por tratarse de una influencia extranjera el primero, y el segundo denunciando un poder hipnótico que propiciaba una falsa metafísica. Ya en la primera década del siglo XX, futuristas como Giovanni Papini, que habían defendido el wagnerismo contra lo que consideraban vulgaridad del verismo, se deshacían de la herencia wagneriana e invocaban músicos más recientes como Stravinsky. Particularmente atacó Papini la obra *Parsifal*, en su estreno italiano de 1914, calificándola de monótona, aburrida e impotente. Paradójicamente era la fecha en que el público italiano comenzaba a aceptar enteramente a Wagner. Dos ciudades italianas se sumaron al evento internacional de iniciar las representaciones de *Parsifal* el mismo 1 de enero de 1914 en que expiraba la prohibición legal: Bolonia (Teatro Comunale) y Roma (Teatro Costanzi), a las que se añadieron pocos días después Milán (9 de enero, Teatro alla Scala) y Trieste (20 de enero, Teatro Verdi). Pero la hegemonía wagneriana sobre la imagen del panorama musical internacional se ponía en cuestión ese mismo año con la presentación de *Petrushka* de Stravinsky en Roma bajo la batuta de Casella. El comienzo del conflicto mundial ese mismo verano, además, hizo caer las interpretaciones wagnerianas en Italia bajo una nueva ola de xenofobia.

En resumen, puede predicarse del periplo wagneriano italiano de este periodo que sucedió más vinculado a los escenarios que al debate sobre las ideas, característica que destaca si se compara con el caso francés. El terreno de las ideas, pese a las precoces propuestas de Mazzini, tendió a simplificarse en torno a la oposición nacionalismo/cosmopolitismo y mitología/verismo. En cuanto a la presentación en escena, resultó decisiva la década de 1890 para la difusión de las obras del periodo de madurez, que se cantaron casi siempre en italiano. Para el wagnerismo español, Italia funcionó preferentemente como exportador de intérpretes, aunque no debe menospreciarse la influencia de los escritos de Giuseppe Dejanis ni, sobre todo, la posibilidad de tratar novelescamente el tema wagneriano aportada por D'Annunzio.

1.7 EL MARCO POLÍTICO Y SOCIAL ESPAÑOL: LA RESTAURACIÓN

1.7.1 POLÍTICA, SOCIEDAD Y ECONOMÍA.

TRANSFORMACIONES Y FACTORES DE INESTABILIDAD.

Se exponen a continuación los sucesos políticos y transformaciones sociales en España durante este periodo, fundamentalmente desde el punto de vista de los factores de estabilidad e inestabilidad, dado su posible carácter condicionante sobre la actividad musical y la importancia de algunas actitudes implicadas en los aspectos sociales y políticos de la recepción wagneriana.

La fase del periodo de Restauración aquí estudiado comprende, en cuanto acontecimientos dinásticos, el corto reinado de Alfonso XII, en el cual consiguió acabar con los conflictos heredados de la guerra carlista y la de Cuba, la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, que supuso una fase de consolidación realizada a base de transacciones políticas, y las dos primeras décadas del reinado de Alfonso XIII, en que se evidenciaron progresivamente aspectos de crisis del sistema. Con todo, este periodo en su conjunto constituyó una fase de estabilidad interna, posterior a las turbulencias del siglo XIX español y anterior a la ruptura definitiva de los equilibrios del sistema restauracionista que sucederán durante el siglo XX a partir de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. No corresponde aquí profundizar sobre las causas de la estabilidad ni de la inestabilidad política restauracionista, pero sí parece pertinente hacer referencia a las circunstancias políticas, sociales y económicas de la época.

El ideario político de la Restauración fue esbozado en el *Manifiesto de Sandhurst*, redactado por el político conservador Antonio Cánovas del Castillo y firmado por el futuro Alfonso XII el 1 de diciembre de 1874, en la academia militar inglesa que le da el nombre. En este manifiesto ya se apelaba al deseo de estabilidad política y de entendimiento social, que fueron en adelante

criterios fundamentales restauracionistas: “lo único que inspira ya confianza en España es una Monarquía hereditaria y representativa, mirándola como irremplazable garantía de sus derechos e intereses desde las clases obreras hasta las más elevadas.”⁶⁷ La situación era propicia para invocar tales valores, con las guerras carlista y de Cuba todavía en curso, y las anteriores Cortes republicanas disueltas por el general Pavía el 3 de enero de ese mismo año. El 29 de diciembre el general Arsenio Martínez Campos forzó los acontecimientos proclamando en Sagunto como rey de España a Alfonso XII, hecho que irritó a Cánovas, verdadero artífice de la trama restauracionista, que manifestó peligraba con esa precipitación.⁶⁸ No fue así, y el gobierno vigente del liberal Sagasta aceptó pronto el regreso de la monarquía borbónica, que se formalizaba el 13 de enero de 1875. La guerra carlista se resolvió en los dos años siguientes y la de Cuba se prolongó no más allá de febrero de 1878 (Paz de Zanjón), aunque el insurgente Antonio Maceo continuó algún tiempo más las hostilidades.

Pero el eclecticismo que el sistema restauracionista mostraba como sello de identidad, terminó implicando sólo a los estamentos sociales y fuerzas políticas más relevantes y susceptibles de llegar a acuerdos. Con una población donde el 60 por cien de habitantes se dedicaba a la agricultura, donde había un porcentaje igual de analfabetos y donde el 51 por cien vivía en núcleos de menos de 5.000 habitantes (sólo el 9 por cien en ciudades de más de cien mil),⁶⁹ no parecía probable una activa implicación de la población en un sistema de partidos políticos. Las primeras Cortes de la Restauración fueron elegidas por sufragio universal, pero el 28 de diciembre de 1878 se reinstauraba un sistema de sufragio censitario restringido: derecho al voto reservado a los varones mayores de 25 años que pagaran una cuota mínima

⁶⁷ FERNANDEZ GARCIA, A. y otros: *Documentos de historia contemporánea de España*, Madrid, Actas, 1996, p. 283

⁶⁸ Según Sanchis Guarner, sería más bien el temor a que regresase la época de los pronunciamientos militares, en detrimento del poder civil, lo que habría suscitado el enfado de Cánovas (SANCHIS GUARNER, M.: *La ciudad de Valencia: síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Valencia, Soler, 1999, p.509). En cualquier caso, tampoco este temor se vio confirmado.

⁶⁹ VARELA ORTEGA, J. y DARDÉ MORALES, C.: “Las claves de la política oficial: jefes, familias y clientelas”, en AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal* (dirigida por José María Jover Zamora), Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXVI, 1, p.95

de 25 pesetas/año por contribución territorial o 50 pesetas/año por subsidio industrial, lo que dejaba un censo electoral de tan solo 850.000 electores. En 1890 se retomó el sufragio universal masculino, que ampliaba la base electoral a cinco millones de electores. Pero la deficiente formación intelectual de este electorado para participar de la política, unido al deseo de estabilidad y el pragmatismo del régimen, derivó en una pactada alternancia de partidos, articulada a través de una red de influencias locales que será denominada *caciquismo* a partir del 98. La corriente historiográfica procedente del regeneracionismo vio sólo los aspectos negativos del caciquismo, pero otra corriente posterior ha puesto de relieve la función intermediadora que los caciques realizaban entre la sociedad real y la administración, proponiendo cambiar el término caciquismo por “clientelismo” o “patronazgo” y juzgando ese funcionamiento como casi inevitable, dada la estructura social de la población española y la necesidad de articular una Constitución urbana con una sociedad rural.⁷⁰ Quizás conviene notar, con todo, que la relación con el cacique era más personal que colectiva, ya que el cacique trabajaba sus adhesiones principalmente mediante favores individuales.⁷¹ Resultaba así un funcionamiento que, al menos en el ámbito rural, primaba las relaciones personales sobre las colectivas, en contradicción con un sistema de partidos políticos que ofrecía una apariencia institucional opuesta.

La estabilidad institucional del periodo permitió el relanzamiento de las construcciones ferroviarias, el crecimiento urbano y el desarrollo de algunas zonas industriales. Entre 1876 y 1886 el crecimiento industrial fue más rápido, propiciado por una burguesía que abandonaba por imposibles sus pretensiones políticas más radicales y se dedicaba por entero a los negocios aprovechando la coyuntura de estabilidad. A partir de los años 90 se ralentizó el crecimiento y desde 1891 se impuso una política proteccionista, favorable a los sectores productivos catalanes pero perjudicial para los comerciantes valencianos. Con el desastre de 1898 la repatriación de capital procedente de las colonias

⁷⁰ FORCADELL, C.: “El reverso social en la Restauración”, en AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal* (dirigida por José María Jover Zamora), Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXVI, 1, p.511-533

⁷¹ VARELA ORTEGA, J. y DARDÉ MORALES, C.: “Las claves de la política oficial: jefes, familias y clientelas”, en AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal* (dirigida por José María Jover Zamora), Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXVI, 1, p.101

propició un nuevo impulso inversor. Pero estas transformaciones económicas favorecidas por la estabilidad política, venían sin embargo a alterar los presupuestos de un régimen restauracionista que había terminado apoyándose en un aparato caciquil de ámbito agrario. Crecieron así ideologías y asociaciones que se situaban al margen de los pactos de estabilidad entre liberales y conservadores: republicanos, socialistas, anarquistas, asociaciones de trabajadores, a los que se añadieron los movimientos nacionalistas, además de un sector carlista que terminó participando del juego electoral, aunque estos últimos no fueron ya los más beligerantes contra el sistema. Surgían partidos, movimientos y organizaciones que pretendían alterar el orden restauracionista, aunque en un principio sin disponer de mucha fuerza para conseguirlo: en 1879 se fundaba el Partido Socialista Obrero Español, en 1881 se establecía el sindicato anarquista Federación de Trabajadores de la Región Española, ilegalizado tras una serie de atentados en 1883,⁷² en 1888 se creaba la Unión General de Trabajadores, desde 1890 el sector menos extremista del carlismo presentó candidaturas electorales, en 1892 convergían diversas facciones catalanistas en la Unión Catalanista, en 1895 se fundaba el independentista Partido Nacionalista Vasco, y en 1903 los diversos partidos republicanos alcanzarían su unidad.

La importancia de las cuestiones sociales no pasó desapercibida al sistema, aunque finalmente no acertase la manera de articularlas: a fines de 1883 un Real Decreto creaba la Comisión de Reformas Sociales, que funcionó primero como un grupo de estudio, y a partir de mayo de 1890 pasó a constituir un órgano consultivo y asesor del Gobierno en materia social.⁷³ Los trabajos iniciales de esta comisión, sin embargo, se vieron obstaculizados por una mentalidad de oposición al sistema ya fraguada entre las clases menos favorecidas, que con mucha frecuencia se negaban a contestar los cuestionarios que les remitían. Únicamente en Valencia, en buena parte

⁷² En realidad el anarquismo español tenía un origen bastante anterior, que se remontaba a la visita de Giuseppe Fanelli en 1868, enviado directamente por Bakunin. La Federación de 1881 respondía a un intento de Sagasta por devolver el movimiento a la legalidad, que fracasó al optar la sección andaluza por el uso de la violencia.

⁷³ La historia y vicisitudes de esta comisión se encuentran reflejadas en DE LA CALLE, M. D.: *La Comisión de Reformas Sociales 1883-1903. Política social y conflicto de intereses en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1989.

gracias a la mediación de Eduardo Pérez Pujol, los sondeos de información obtuvieron respuestas apreciables.⁷⁴ El movimiento de intervención estatal sobre los asuntos sociales alcanzaba un momento internacional importante en la Conferencia de Berlín de marzo de 1890, propiciada por el kaiser Wilhelm II, en la que España participó sin aportar la información recogida por la Comisión de Reformas Sociales. La conferencia se saldó sin llegar a acuerdos vinculantes, y en cualquier caso los movimientos reivindicativos de carácter revolucionario llevaron siempre la delantera sobre los intentos reformadores desde arriba. En España la formación de sociedades obreras se impulsaba ya a partir del Primer Congreso Obrero español de 1870, o Congreso de la Federación Regional Española de la I Internacional, y 1900 será el año en que tuvieron mayor auge en Valencia.⁷⁵ El primero de mayo de 1890, muy poco después de la Conferencia Internacional de Berlín y según se había propuesto en el Consejo de la Segunda Internacional de París de 1889, se realizaron manifestaciones reivindicativas en todos los países, siendo Valencia junto con Bilbao y Barcelona los lugares de la península donde derivaron en desórdenes importantes. Los sucesivos primeros de mayo serán a partir de entonces fechas reivindicativas.

Antes de finalizar el siglo hubo además una sucesión de acontecimientos adversos a la estabilidad política: en 1893 una serie de atentados anarquistas incluía una terrible masacre en el interior del Liceo barcelonés; en 1895 se reanudaba la sublevación separatista en Cuba, cuya dura represión ocasionará la animadversión de la opinión pública norteamericana; el 8 de agosto de 1897 moría asesinado por un anarquista Cánovas del Castillo; apenas cuatro meses después sucedía el hundimiento del acorazado norteamericano Maine en la bahía de La Habana, originando la desastrosa guerra con Estados Unidos que se saldaba en diciembre de 1898 con la pérdida de Cuba, Filipinas, Guam y las Marianas. La intensa conmoción que supuso la derrota tuvo consecuencias más culturales que políticas, pues el funcionamiento del régimen restauracionista no se vio alterado: dimitió el por entonces Presidente Práxedes

⁷⁴ DE LA CALLE, M.D.: Op.cit., p.87-90.Quizás también deba considerarse el asociacionismo obrero católico promovido por el jesuita Antonio Vicent, que en 1880 había fundado la Casa de los Obreros de San Vicente Ferrer.

⁷⁵ REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p.13-29

Mateo Sagasta, en febrero de 1899, aunque eso no le impidió volver a formar gobierno en marzo de 1901, mientras cobraba fuerza una corriente de pensamiento regeneracionista, muy crítica con la situación política y social española.

De este modo, todavía sin signos alarmantes de inestabilidad política interna, inició su reinado Alfonso XIII el 17 de mayo de 1902, al cumplir los dieciséis años de edad, si bien ese mismo año se producía una huelga general en Barcelona dominada por los anarquistas, que seguían directrices internacionales y que se extendió por las comarcas industriales catalanas y fue duramente reprimida. Poco después, el 5 de enero de 1903, moría Práxedes Mateo Sagasta, con lo cual tanto el partido liberal como el conservador quedaban sin líderes estables y expuestos a frecuentes crisis internas. Entre 1903 y 1907 se sucedieron gobiernos a una gran rapidez, mientras que entre 1907 y 1909 el conservador Antonio Maura consiguió mantenerse, hasta ser desestabilizado por la oposición combinada de liberales, republicanos, socialistas y anarquistas. En 1909 se iniciaba la guerra de Marruecos, desde entonces permanente motivo de inestabilidad política, por los diversos reveses y por la oposición a los reclutamientos forzosos. Precisamente el reclutamiento para la guerra africana ocasionaba en Barcelona, en julio de ese mismo año, los graves desórdenes conocidos como la Semana Trágica, cuya dura represión produjo una ola de condenas que motivó el cese de Maura. Los sistemas de reclutamiento obligatorio permitían librarse del servicio mediante el pago de una cuota (a partir de enero de 1912 el pago sólo permitió acortar el tiempo de servicio), lo que hizo que la prolongada guerra de Marruecos resultase un asunto constantemente recurrente para las tendencias políticas más populistas y opuestas al sistema, entre ellas el blasquismo valenciano.

En general el crecimiento industrial localizado en la periferia encontró un nuevo impulso en las primeras décadas del siglo XX, y con él sucedieron importantes corrientes migratorias y crecieron también los problemas sociales. Los atentados anarquistas contra grandes personalidades fueron un fenómeno generalizado en el mundo europeo y en menor medida americano, durante las

últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, pero su efecto sobre la estabilidad política resultaba mayor cuanto más frágil fuese ésta y más dependiente del saber hacer de unas pocas personas, que podían ser objetivo de atentados. Era el caso español. El rey Alfonso XIII, al igual que su padre, salió ileso de los diversos atentados que intentaron acabar con su vida: el 31 de mayo de 1905 cuando visitaba París, al año siguiente también un 31 de mayo, día de su boda con Victoria Eugenia de Battenberg, sobrina de Eduardo VII de Inglaterra, y finalmente el 13 de abril de 1913.⁷⁶ Pero el 12 de noviembre de 1912, de nuevo un atentado anarquista causaba la muerte a un presidente de Gobierno español: José Canalejas Méndez, que lo era desde febrero de 1910 y pertenecía al partido liberal, cuya facción no encontrará ya un sucesor estable. De este modo los dos partidos que articulaban el sistema restauracionista quedaban sin referentes personales estables, en buena parte a causa de atentados, y expuestos así a una serie de disensiones internas que no terminarán de superar.

⁷⁶ Este segundo atentado produjo un número considerable de víctimas. Menos fortuna tuvieron otras familias reales europeas, también acosadas por la violencia anarquista: Umberto I de Italia, asesinado en julio de 1900 tras sobrevivir a tres atentados a finales de 1878 y uno más en abril de 1897, el zar Alexander II de Rusia, asesinado en marzo de 1881, la emperatriz Elisabeth de Austria ("Sissi"), asesinada en septiembre de 1898, Carlos I de Portugal y su heredero, asesinados en febrero de 1908, y por supuesto el archiduque heredero de Austria Franz Ferdinand, asesinado junto a su mujer en junio de 1914 en el atentado que terminaría motivando el comienzo de la primera guerra mundial. También caían en magnicidios anarquistas primeros mandatarios de regímenes republicanos, tales como el presidente francés Sadi Carnot, asesinado en junio de 1894, y el presidente norteamericano William McKinley, asesinado en septiembre de 1901.

1.7.2 LOS ASUNTOS DINÁSTICOS Y LAS CONDUCTAS SOCIALES

Alfonso XII casó en primeras nupcias con su prima hermana María de las Mercedes de Orleans, el 23 de enero de 1878, en contra de la voluntad de su madre Isabel II, pero esta primera esposa falleció el 25 de junio del mismo año. Alfonso XII se avino entonces a buscar un matrimonio políticamente adecuado, encontrando por mediación de Augusto Conte una de las pocas damas disponibles entre las familias reales católicas: María Cristina de Habsburgo-Lorena, hija de la Archiduquesa Isabel de Austria y sobrina del emperador Francisco José, con la que se entrevistó en Orleans e inmediatamente después contrajo matrimonio, el 29 de noviembre de 1879. Cumplía los requisitos acomodaticios que el monarca encargó indagar a Conte: “No pretendo que posea una extraordinaria hermosura. Bástame que sea agradable y de noble aspecto. Pero sobre todo deseo que sea discreta y bien educada.”⁷⁷ La pasión amorosa del rey rewertió entre tanto más bien hacia una antigua conocida: la cantante de ópera Elena Sanz, a la que había tratado en su adolescencia en Viena y reencontrado en Madrid poco antes de su primera boda, en una temporada de ópera en la que Sanz cantó *La Favorite* de Donizetti. Sanz tuvo tres hijos, el primero nacido en 1875 y cuya paternidad no fue revelada, y los dos siguientes reconocidos del rey y concebidos poco después de morir la reina Mercedes. La conducta amorosa del monarca era por lo demás conocidamente desordenada desde antiguo, y el Madrid de la época tenía en el Teatro Real y en sus funciones de ópera un lugar donde las clases se observaban de cerca jerárquicamente parceladas y donde el palco real ofrecía unas pautas de comportamiento que influían sobre el buen tono social de las clases altas. Isabel Margarit realiza una apretada descripción del talante desenfadado de esta sociedad y de la exposición del palco real a la observación social, que sin pretender establecer una relación de causa-efecto entre ambos extremos, permite vislumbrarla:

⁷⁷ ESPADAS BURGOS, M.: “Los hombres, las ideas, los gobiernos, la dictadura de Cánovas”, en AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXVI, 1, p.257

“El Madrid de Alfonso XII fue el de los salones aristocráticos y la ópera, el de los toros y la zarzuela, el del café, el teatro retórico y las castizas verbenas. Un mundo socialmente injusto pero bienhumorado, en el que corría el dinero aunque extensas capas de la población seguían sumidas en la miseria. La alta sociedad mostraba su lujo en palacetes y carruajes, en joyas y atuendos, en fiestas y tertulias de salón, en almuerzos en Lhardy y veladas de ópera. Las grandes noches del teatro Real fueron uno de los fenómenos más emblemáticos del reinado de Alfonso XII. Tan importante como el espectáculo representado en el escenario era el oficiado en la propia sala. El público del “paraíso”⁷⁸ admiraba la elegancia de los que ocupaban las “butacas”. Estos, a su vez, no perdían detalle de los palcos laterales, gracias a los implacables gemelos, que seguían y perseguían amores secretos, intrigas políticas o maniobras financieras. Capítulo aparte merecía el palco real. Desde los tiempos de Isabel II, aquel espacio congregaba la atención de toda la sala. Con Alfonso XII, la curiosidad popular iba a vivir noches gloriosas, dada la debilidad del monarca hacia las bellas cantantes.”⁷⁹

Las relaciones del monarca con Elena Sanz y la presencia de sus hijos fueron en general soportados por la nueva reina consorte, pero no el amor que surgió después con la también cantante Borghi-Mamo,⁸⁰ apodada “la Biondina”: ante la amenaza de María Cristina de volverse a Austria, el Gobierno de Cánovas intervino expulsando de España a la cantante, que regresaría sin embargo en una nueva gira.

El 25 de noviembre de 1885 fallecía Alfonso XII tras un largo proceso tuberculoso, estando María Cristina embarazada. Daría a luz el 17 de mayo de 1886 a su hijo Alfonso, futuro Alfonso XIII, y ella pasó a ser reina regente hasta

⁷⁸ Apelativo usado para designar las localidades altas, que eran en todos los teatros las de precio más barato.

⁷⁹ MARGARIT, I.: *La vida y la época de Alfonso XII*, Barcelona, Planeta, 1999, p.197

⁸⁰ La identidad de esta cantante merece algún comentario. Los biógrafos de Alfonso XII se refieren a ella invariablemente como “Adela Borghi”. Sin embargo, el italiano *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti* recoge bajo el apellido Borghi-Mamo dos cantantes, madre e hija: Adelaide (1829-1901) y Erminia (1855-1941), ambas con actuaciones en Madrid. Aunque la similitud del nombre parece apuntar a la madre, hay razones suficientes para considerar que el lance fue con la hija: además del indicativo asunto de la edad de ambas, Adelaide se retiraba definitivamente de los escenarios en 1875, pasando a residir en Florencia, mientras que el inicio de la relación del monarca con la cantante es posterior a esa fecha, coincidiendo además con los años en que actuó en Madrid la hija. (Véase a este respecto *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti. Le biografie* (dirigido por Alberto Basso), Turín, Utet, 1985-1988, vol.1, p.622, DEL CORRAL, J.: *El Madrid de Alfonso XII*, Madrid, La Librería, 1992, p.100-101, CORTÉS-CAVANILLAS, J.: *María Cristina de Austria: madre de Alfonso XIII*, Barcelona, Juventud, 1961, p.51-52, MARGARIT, I.: *La vida y la época de Alfonso XII*, Barcelona, Planeta, 1999, p.157-158, 198 y 232-233 y SECO SERRANO, C.: *Alfonso XII*, Barcelona, Ariel, 2007). Por lo demás, las imágenes que se conservan no dejan lugar a dudas sobre el diferente atractivo de las dos cantantes, completamente en favor de la hija.

la mayoría de edad del heredero, es decir, hasta el 17 de mayo de 1902: un periodo de diecisiete años que constituyó en general una fase de estabilidad y consolidación. María Cristina no se privó entonces de expulsar del país a la cantante Elena Sanz, aunque en general procuró dar continuidad al régimen desde la modestia: “no soy aquí más que un hilo entre dos reyes, y debo continuar la política de mi marido”⁸¹ Su presencia en el Teatro Real de Madrid marcó sobre la alta sociedad de la capital una pauta de comportamientos adustos y reservados: la rigidez y moderación de las formas se imponía sobre la anterior despreocupación alfonsina, recordando en cierto modo, aunque brevemente, la larga época de la dinastía Habsburg en España. Es difícil valorar aquí hasta qué punto las pautas de comportamiento generadas en Madrid pudieran influir en las de la alta sociedad de Barcelona o Valencia, pero en cualquier caso conviene notar que el periodo de regencia, como se verá, correspondió en Madrid y Barcelona con la introducción del repertorio escénico wagneriano más maduro, aunque en Valencia esto se demoró al reinado de Alfonso XIII, mientras que la introducción de obras del periodo “romántico” había sucedido ya en tiempos de Alfonso XII, pero de nuevo no en Valencia, que se demora al periodo de regencia.

El 17 de mayo de 1902 era proclamado rey Alfonso XIII, tras cumplir una mayoría de edad establecida en dieciséis años, y en mayo de 1906 casaba con Victoria Eugenia de Battenberg, sobrina de Edward VII de Inglaterra, siendo saludados los recién casados por un atentado anarquista que causó elevado número de muertos pero que no tocó a la pareja real. Los acontecimientos más conocidos de su reinado (guerra mundial, dictadura de Primo de Rivera, final de la monarquía) caen fuera del periodo aquí estudiado, y cabe destacar en todo caso que el monarca mostró un talante extrovertido, deseoso de estar al corriente de la política más allá de sus reducidas atribuciones, inclinado a las diversiones mundanas y al deporte, y en definitiva marcando contraste con la seriedad de su madre regente, lo que se traducirá en el marco del Teatro Real en costumbres más desenvueltas y abiertas a los aires populares.

⁸¹ ESPADAS BURGOS, M.: Op.cit., p.260

1.7.3 LA SITUACIÓN PARTICULAR EN VALENCIA

1.7.3.1 ESTRUCTURA ECONÓMICA Y SOCIAL

En lo que respecta al ámbito valenciano, la transformación industrial del entorno de la ciudad de Valencia durante este periodo fue importante en relación al periodo anterior, y especialmente concentrada en la ciudad y sus alrededores, donde se ubicaba el 62% de toda la industria de la provincia.⁸² Sin embargo, esta transformación no fue tan importante como la sucedida en el área de Barcelona, a pesar de contar con buenas condiciones de partida, lo que se tradujo en un crecimiento urbano menos acelerado, según se detalla más adelante.⁸³ Esto pudo deberse a la distracción de parte del capital disponible en inversiones agrarias más seguras.⁸⁴

Conviene tener en cuenta, en relación con esto, el carácter conservador que suele atribuirse a la mentalidad agraria, en el sentido de resistencia al cambio; Morales Moya y De Luis Martín han clasificado la mentalidad agraria como el caso típico entre las “mentalidades de larga duración”, por la persistencia temporal de sus conceptos,⁸⁵ y en reciprocidad Sanchis Guarner ha recordado una análoga observación de Ninyoles referente a que los estratos más satisfechos de la sociedad prefieren centrar su atención sobre procesos cíclicos antes que sobre otros que comporten transformaciones lineales, convirtiendo así a la agricultura en su tema favorito.⁸⁶ Seguramente debe tomarse esto en cuenta al considerar la evolución de una sociedad cultural emblemática del valencianismo como fue *Lo Rat Penat*, fundada en 1878 por el

⁸² TOMAS CARPI, J.A.: *La lógica del desarrollo económico: el caso valenciano*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1985, p.640-641.

⁸³ Véanse páginas 91-95.

⁸⁴ SANCHIS GUARNER, M.: *La ciudad de Valencia: síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Valencia, Soler, 1999, p.519-522

⁸⁵ MORALES MOYA, A. y DE LUIS MARTÍN, F.: “Las mentalidades”, en AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal* (dirigida por José María Jover Zamora), Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, Tomo XXIII, p.732

⁸⁶ SANCHIS GUARNER, M.: *La ciudad de Valencia: síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Valencia, Soler, 1999, p.515-516

republicano Constantí Llombart,⁸⁷ pero que pronto pasó a ser controlada por el conservador Teodoro Llorente, en llamativo contraste con lo que sucedía en Cataluña con la *Renaixença*, por lo que el republicano Vicente Blasco Ibáñez se alejó definitivamente de esta organización valencianista en 1893.⁸⁸

La agricultura valenciana encontró un periodo de prosperidad vinculada al vino y su exportación, dado que la filoxera había afectado los viñedos franceses desde 1868, periodo que finalizó cuando la plaga hizo su aparición también en Valencia hacia 1904. En su lugar fue creciendo el cultivo de la naranja y del arroz, este último mediante terrenos ganados a la Albufera, que en 1861 tenía una extensión de 15.971 hectáreas y en 1912 sólo de 2.896. El cultivo de la naranja fue desde el principio el más rentable, sustituyó viñedos gracias al uso de bombas hidráulicas que extraían agua para el riego, y creció vinculado al espectacular incremento de su exportación hacia Europa: 9.000 toneladas en 1862, 110.000 en 1882, 500.000 en 1889, 700.000 en 1913; una exportación que en 1851 ocupaba el lugar 23 entre todas las exportaciones españolas, y en 1900 alcanzaba el quinto.⁸⁹ Su gran rentabilidad generaba una burguesía terrateniente y comercial que tendía a residir en la ciudad de Valencia, donde ocasionaba una demanda interna que a su vez favorecía la industrialización del entorno. Esta prosperidad agrícola implicaba en el campo una correspondiente importancia de los mecanismos caciquiles y las mentalidades conservadoras a menudo a ella asociadas,⁹⁰ pero también el crecimiento del sector comercial vinculado a las exportaciones,⁹¹ con unas exigencias librecambistas y una cierta mentalidad cosmopolita divergente de ese localismo caciquil. Tanto la agricultura como la relativa industrialización de la zona valenciana hicieron que la ciudad contase con un activo comercio nacional e intrnacional. Una burguesía financiera en estrecho contacto con la

⁸⁷ Seudónimo de Carmel Navarro Llombart (1848-1893). Escritor, promotor de la *Renaixença* valenciana, amigo personal de Vicente Blasco Ibáñez y director de la revista *El Turia*.

⁸⁸ Tiempo después, a finales de 1904, se fundaba Valencia Nova, que pretendió ser una alternativa nacionalista al conservadurismo de Lo Rat Penat.

⁸⁹ Datos en SANCHIS GUARNER, M.: op.cit., p.518-521

⁹⁰ La novela de Blasco Ibáñez *Entre naranjos* se centra sobre este ambiente con especial animosidad crítica, y como se verá trabaja intensamente la temática wagneriana en la perspectiva propia del novelista.

⁹¹ Aunque se ha aludido a menudo a la debilidad del sector comercial valenciano en relación a la importancia de sus exportaciones, puede recordarse que en 1884 José Sister fundó la Compañía Valenciana de Navegación, que llegó a tener una importante flota de vapores.

política municipal financió bien pronto y se enriqueció con la introducción de las novedades técnicas de la época, tales como el alumbrado (de gas y luego eléctrico), el ensanche portuario o las comunicaciones ferroviarias.⁹² En cualquier caso, ha sido destacada la falta de cohesión en su mentalidad y de intereses compartidos entre las clases altas valencianas de la época, donde según sentencia Josep Sorribes “no hay grupo hegemónico y sí intereses diversos”.⁹³

Una industrialización comparativamente inferior a la catalana no significaba ausencia de la misma: la demanda local para obras públicas, para medios de transporte, para trabajos agrarios y para otras actividades mecanizadas, impulsó la creación en las inmediaciones de la ciudad de talleres de fabricación de máquinas, tres de los cuales (Maquinista Valenciana, talleres Devis Noguera y talleres Gómez) se dedicaron ampliamente a la exportación.⁹⁴

Con todo, los trabajadores de la industria representaban hacia 1904 un escaso porcentaje de población dentro de la ciudad de Valencia, siendo sólo importante en el distrito del Puerto (28'8% entre los empleos del distrito), mientras que en el resto no parece que superase en ningún caso el 9%.⁹⁵ Los trabajadores del campo eran abundantes en los distritos periféricos (44% en Vega, 42'6% en Museo, 33'5% en Misericordia y 22'9% en Puerto), mientras

⁹² La importancia de la burguesía financiera en Valencia ha sido estudiada en detalle durante las décadas centrales del siglo XIX por Justo Serna y Anacleto Pons (PONS, A. Y SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Valencia, Diputació de València, 1992), revelando una vitalidad notable en estrecho contacto con el control de la política municipal, si bien esta vitalidad parece haber decaído con posterioridad.

⁹³ SORRIBES I MONRABAL, J.: *Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración*, Madrid, Fundación Juan March, 1983, p.39

⁹⁴ AGUILAR CIVERA, I.: *El orden industrial en la ciudad de Valencia. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*, Valencia, Diputació de València Centre d'Estudis d'Història Local, 1990, p.77-81. La primera de estas tres industrias fue fundada en 1880 por Francisco Climent, estaba situada cerca de la estación del Norte y realizó gran cantidad de trabajos por toda la península, destacando la maquinización de la industria del tabaco. La segunda se estableció en 1891 en el camino de Barcelona, extendiéndose después por el llano de Zaidía y sus alrededores. La tercera fue fundada en 1877 por Manuel María Gómez, ubicada en el Grao, y estuvo en la base de la creación de la Unión Naval de Levante.

⁹⁵ Estos datos y los siguientes proceden de un muestreo referente al año 1904, contenido en REIG ARMERO, R.: *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1986, p.29-31.

que escaseaban en los centrales (5'3% en Universidad como valor más bajo).⁹⁶ Por su parte, el sector de comerciantes, industriales y propietarios, estaba principalmente afincado en los distritos centrales (17'6% en Teatro, 16% en Universidad, 13'6% en Audiencia y 12'4% en Centro),⁹⁷ siendo el de Universidad el único con alto porcentaje de profesionales (otro 16%). En conjunto, el porcentaje de población de la ciudad dedicado a la industria y a los servicios tuvo un fuerte incremento durante las primeras décadas del siglo XX, a costa del sector agrícola: Tomás Carpi recoge para los sectores primario, secundario y terciario respectivamente unos porcentajes de 44%, 22'9% y 33'1% en 1900, mientras que en 1920 pasaban a ser de 14'8%, 38'9% y 46'3%.⁹⁸ El fortísimo retroceso de la presencia agrícola en la ciudad durante estas dos décadas, parece que debe tenerse en cuenta en relación con la evolución de actitudes políticas y sociales sucedida con el cambio de siglo.

1.7.3.2 ESTRUCTURA POLÍTICA

Una población así diversificada por zonas y cambiante a lo largo del tiempo, arrojaba unos resultados electorales municipales igualmente diversificados: entre 1875 y 1901 el Ayuntamiento siguió lo que puede considerarse la dinámica reatauracionista ortodoxa, alternándose conservadores y liberales; entre 1901 y 1911 dominó ampliamente el republicanismo blasquista; desde 1911, por último, tomaron el control las tendencias más conservadoras, incluyendo ahora a los carlistas y a la Liga Católica, cambio que respondía tanto al desgaste del blasquismo como a la unión de sus opositores, y quizás favorecido por el prestigio que para las posturas conservadoras supuso la Exposición Regional de 1909 y Nacional de 1910. En cuanto a la diversidad política por zonas, se puede constatar también

⁹⁶ Ramir Reig menciona sobre la mayor proporción general de trabajadores del campo frente a trabajadores industriales, que en parte se debe a que las mujeres valencianas trabajaban con cierta frecuencia en el campo, pero muy raramente en la industria. Dado que el sufragio era exclusivamente masculino, conviene tener en cuenta esta matización para relacionar sectores profesionales con resultados electorales.

⁹⁷ No se distingue aquí entre pequeños comerciantes por un lado y grandes comerciantes y propietarios por otro, aunque se supone a los primeros preferentemente asentados en el distrito Centro, en torno al Mercado Central, lo que explica el comportamiento electoral de este distrito.

⁹⁸ TOMAS CARPI, J.A.: *La lógica del desarrollo económico: el caso valenciano*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1985, p.664

una fuerte polarización: entre 1899 y 1911 los conservadores, carlistas y la tradicionalista Liga Católica tendieron a triunfar en los distritos Audiencia y Universidad, mientras que los republicanos blasquistas lo hacían en Puerto, Vega, Hospital, Misericordia y Centro, algo menos en Teatro, y resultaban indecisos los distritos de Ruzafa y Museo. En las elecciones municipales de 1911, desastrosas para los blasquistas, sólo el distrito Centro les siguió respaldando.

Se trataba por tanto de una ciudad con fuertes tensiones ideológicas, donde tanto en el lado más conservador como sobre todo en el revolucionario se encontraban significativamente presentes tendencias contrarias al régimen restauracionista, pero cuya beligerancia no llegó a comprometer durante todo este periodo el orden institucional establecido.

Se conoce como blasquismo al movimiento republicano liderado por el escritor y político Vicente Blasco Ibáñez y centrado en la ciudad de Valencia, movimiento descrito a menudo como populista y en el que destacaba un componente anticlerical crecientemente agresivo.⁹⁹ Puede certificarse como fecha de su nacimiento la ruptura de Blasco con el republicano Partido Federal de Pí y Margall, sucedida en 1896. El movimiento pasó su momento más crítico en 1903, con la escisión interna provocada por Rodrigo Soriano, que fundaba el Partido Radical. Las facciones de Soriano y Blasco se disputaron no solamente el electorado, sino la presencia en las calles y el dominio de los casinos, con abundantes episodios de violencia. A pesar de unos inicios arrolladores, finalmente el sorianismo no consiguió desplazar al blasquismo como tendencia republicana mejor asentada en la ciudad.

⁹⁹ El dominio de la calle parece haber sido una de las obsesiones del anticlericalismo blasquista, materializado en el hostigamiento al rosario de la aurora y contra otro tipo de manifestaciones religiosas externas a los templos, a lo que se sumaba en los tiempos de control blasquista del Ayuntamiento la retirada de subvenciones a las procesiones y celebraciones religiosas callejeras y la correlativa subvención a los actos de Carnaval. El hecho violento más señalado que protagonizaron sucedió en las agresiones contra la procesión mariana del 11 de diciembre de 1904, en que se celebraba el cincuenta aniversario del dogma católico de la "Purísima Concepción", falleciendo víctimas de disparos un escribano apellidado Perles y el secretario del presidente de la Diputación Juan Perpiñá (sobre este episodio, RECIO ALFARO, C.: *La Valencia de 1900*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 2000, p.126-128).

El periodo de dominio blasquista del Ayuntamiento (1901-1911) conllevó frecuentes enfrentamientos institucionales con el Alcalde, nombrado directamente por el Gobierno central, pero sobre todo con algunos gobernadores civiles, siendo el episodio más destacado una intensa y prolongada campaña de presión que terminó en la dimisión del gobernador Enrique Capriles en junio de 1904.¹⁰⁰

La relación del blasquismo con el movimiento obrero tuvo una problemática evolución, que en parte explica el progresivo desgaste de su presencia entre esta clase social. Por un lado, cierta influencia krausista inclinaba al blasquismo hacia un trabajo instructivo popular, desarrollado principalmente en el ámbito de los casinos, y que precisamente tuvo en la escucha musical uno de sus ingredientes más trabajados, actitud que proporcionó al blasquismo un fuerte respaldo popular urbano. Pero por otro lado, la defensa de los intereses valencianos generales desde el control del Ayuntamiento y desde los escaños en Cortes fue inclinando al blasquismo hacia una convergencia con las reivindicaciones de los grandes comerciantes y productores agrícolas, en descrédito de su populismo.¹⁰¹ Consecuentemente, Ramir Reig distingue dos momentos en la relación de blasquistas con sociedades obreras valencianas: entre 1898 y 1905 una fase de pleno entendimiento, y entre 1906 y 1910 una progresiva separación, acompañada de la decadencia de las sociedades obreras y su posterior encuadramiento en idearios socialistas y anarquistas.¹⁰² El entendimiento de blasquistas y

¹⁰⁰ El gobernador Enrique Capriles desde el principio fue intensamente hostigado desde las publicaciones republicanas. En junio de 1902 fue cesado como gobernador y aprovechó para retar a duelo a Blasco Ibáñez, al que consideraba responsable de la campaña de insultos publicados en el diario El Pueblo. Desde Madrid se abortó el lance restituyéndole en el puesto, pues la ilegalidad de los duelos no le permitía realizarlo siendo gobernador. A pesar de todo, un nuevo reto se acordaba a finales de año, que se abortó al ser ambos detenidos por las fuerzas del orden. De nuevo como gobernador, Capriles intentó resarcirse en 1904, en esa ocasión por medios legales, realizando una detallada investigación de las cuentas municipales con la que pretendió destituir varios concejales republicanos, cuyos sustitutos le correspondería designar a él mismo. La maniobra fue abortada en el último momento desde Madrid, y entonces Capriles dimitió como gobernador al verse desautorizado (RECIO ALFARO, C.: *La Valencia de 1900*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 2000, p.73, 77 y 120-122)

¹⁰¹ Véase REIG ARMERO, R.: *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p.405-420

¹⁰² REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p.10-119

socialistas, aunque llegó a existir, resultó mucho más efímero: exactamente de 1899 a marzo de 1900.¹⁰³

Por su parte el socialismo y el anarquismo, obviamente, no se consideraban vinculados al marco institucional restauracionista y se centraron sobre acciones reivindicativas o directamente subversivas. En 1882 la sección valenciana de la Internacional socialista contaba con 2.355 afiliados, cifra no muy alta. En 1883 la anarquista Federación de Trabajadores, efímeramente legalizada, celebraba su III Congreso en el teatro Apolo de Valencia, mientras que los socialistas por su parte, crecientemente antagónicos frente al anarquismo, celebraban congresos en la ciudad en 1892 y 1896. La creación de la UGT en 1888 marcó un cambio de orientación en el socialismo español, del maximalismo inicial hacia la práctica de las reivindicaciones concretas, lo que probablemente favoreció el acercamiento a las sociedades obreras constituídas en Valencia, que conforme avanzaba el siglo XX fueron a integrarse en idearios globales socialistas o anarquistas. Aparte de los movimientos huelguísticos, los anarquistas protagonizaron en la península una larga serie de atentados entre 1892 y 1897, iniciados precisamente en Barcelona y Valencia.

1.7.3.3 ESPACIOS DE SOCIABILIDAD RELACIONADOS CON LA MÚSICA

Una ciudad en cierto modo parcelada social e ideológicamente, tenía también parcelados sus espacios de sociabilidad, culturales y de esparcimiento. La alta sociedad gustaba sobre todo de pasear por la Alameda, donde podía lucir un carruaje acorde con su posición social, y es precisamente en la vecindad de la Alameda donde se levantaría el suntuoso complejo arquitectónico efímero dedicado a las Exposiciones Regional y Nacional de 1909 y 1910, de motivación conservadora.

Otro espacio relevante y bien distinto fueron los casinos, cuya actividad se detalla más adelante, que constituyeron centros de reunión y de instrucción

¹⁰³ REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p.32

cultural, y que con la aparición del blasquismo resultaron fuertemente politizados, teniendo especial vitalidad los de esta tendencia política.

En cuanto a los teatros, se consideraban de distinta categoría no sólo por la naturaleza de su arquitectura, sino también por su ubicación.¹⁰⁴ El Teatro Principal fue el preferido de la alta sociedad valenciana, y particularmente las funciones de ópera, pero no se trataba de un espacio exclusivo para clases adineradas, pues las localidades baratas situadas en los pisos más altos las ocupaba un público de escasa capacidad adquisitiva; de hecho, la ubicación en una u otra localidad del teatro implicaba el reconocimiento de adscripción a un grupo social, por lo que las actitudes del público, ya sea entre sí o respecto al repertorio, ofrecían características complejas y evolutivas en el tiempo, que deberán verse a lo largo de la información positiva estudiada en esta tesis.

Por último, cabe mencionar las especiales circunstancias que se producían durante la feria de julio, debido a la gran afluencia de población foránea. Las funciones musicales o de otro tipo que se organizaban en estas fechas tenían en cuenta ese público eventual, aunque las familias adineradas no se ausentaban en dirección a sus residencias de veraneo hasta algo más tarde. La plaza de toros se convirtió en un espacio utilizado para los certámenes de bandas de música, que comenzaron a realizarse coincidiendo con estas fechas del año, tradición conservada hoy en día. La actividad taurina a la que esa edificación se encontraba principalmente vinculada, representaba una ocasión de encuentro social donde las diferencias sociales tendían a disimularse y solaparse, propiciando comportamientos más informales que en los teatros, donde por el contrario la parcelación social resultaba visible y los comportamientos más pautados. La prensa aludía precisamente con frecuencia a la plaza de toros como referente de lo que no debía suceder en un teatro, especialmente con ocasión de representaciones operísticas. La utilización de ese espacio para eventos musicales no parece haber cambiado del todo los comportamientos asociados al edificio. El caso más llamativo sucedió cuando se montaron representaciones de ópera en el recinto taurino, como se verá.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Para una consideración pormenorizada de los teatros de la ciudad, véase p.157-163

¹⁰⁵ Véanse p. 524-527

1.8 CONDICIONANTES ECONÓMICOS Y CULTURALES

La vida de los escenarios españoles quedaba confiada a la iniciativa privada, desarrollada por compañías montadas por empresarios teatrales. La viabilidad de los espectáculos ofrecidos requería por consiguiente un éxito de público que cubriese los gastos, lo cual dependía no solamente de la calidad ofrecida, sino también de que existiese en la localidad y sus cercanías suficiente público potencial para aquello que se pretendía ofrecer. La existencia de dicho público potencial tenía a su vez dos condicionantes, que debían concurrir necesariamente: la predisposición cultural favorable y su adecuada capacidad económica.

1.8.1 PROBLEMAS DE FINANCIACIÓN

La actividad operística resultaba el montaje más costoso entre los habituales de los escenarios: reunía una orquesta con su director, coros, escenografía, vestuario y cantantes solistas de elevada remuneración. Estas exigencias hacían que la presencia de ópera resultara una demostración del alto nivel económico y cultural alcanzado por una ciudad, constituyendo por tanto una actividad de prestigio, tanto para la ciudad en su conjunto como para los asistentes en concreto, pero para el empresario teatral era un negocio de alto riesgo, que en momentos de incertidumbre económica a menudo intentaba evitar, apostando por géneros menos caros que contasen con un público más seguro, entre ellos la zarzuela. La posibilidad de compañías de ópera modestas a bajo precio, como se verá, funcionó en determinados repertorios, pero bastante menos para abordar las obras de Wagner, debido a las dificultades técnicas e interpretativas que ofrecían y a las exigencias de la crítica sobre este repertorio en particular; tan solo entrado el siglo XX se atrevió alguna de esas modestas compañías a abordar obras de Wagner. El factor de solvencia económica, por tanto, constituía un presupuesto necesario para la vida operística de una población, pero lo era todavía más en el caso del repertorio wagneriano, por sus rigurosas exigencias.

Conviene recordar aquí, una vez más, que este fuerte condicionante económico resultaba contradictorio con las intenciones originales de Wagner, aunque él mismo hubo de sufrirlo en vida. En 1849, pensando Wagner en un futuro ideal que creía posible e incluso próximo, propugnaba en su *Die Kunst und die Revolution* (El Arte y la Revolución) desvincular la producción artística de los intereses comerciales, desvinculación que debía alcanzar también al espectador, hasta el extremo de la gratuidad de la entrada:

“El juez de sus obras será el público independiente. Pero para que fuera absolutamente libre e independiente principalmente el Arte, todavía haría falta avanzar en el nuevo camino un paso más adelante: el público debería acceder gratis a las representaciones teatrales.”¹⁰⁶

Algo más de dos décadas después, cuando Wagner decidía el emplazamiento de su teatro en la modesta localidad de Bayreuth, el alejamiento del mundo comercial escénico y de la civilización industrial en general pesaron sobre la elección del lugar, pero los gastos que consumió la construcción y el montaje, a pesar de las ayudas del rey Ludwig II de Baviera, implicaron que Wagner claudicase en sus pretensiones utópicas, que para entonces ya se reducían a intentar una parte del aforo gratuito: el público asistente a los primeros festivales no sólo hubo de pagar sus entradas, sino que representaba la élite política, social y económica de la época, además de una nutrida presencia del mundo intelectual y artístico. La inauguración con *Der Ring des Nibelungen* fue completamente significativa a este respecto, y el repertorio wagneriano maduro iniciaba así su andadura cargando con la contradicción de postular una renovación completa de la tradición operística, incluso de los conceptos asentados sobre la obra artística y sobre el papel del público, pero necesitando para ello en grado agudo precisamente de la colaboración de los poderes económicos y políticos ya establecidos.¹⁰⁷

¹⁰⁶ WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.69, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1080 (vid. *Wagner-SuD*, vol.3, p.40).

¹⁰⁷ Puede considerarse que este tipo de contradicción no es exclusiva del repertorio wagneriano, sino una característica propia del siglo XIX en general, que se manifiesta ya de manera clara cuando las ideas republicanas de Beethoven debieron convivir con su necesidad personal de encontrar protectores entre la aristocracia vienesa. En cualquier caso, los

No corresponde estudiar aquí la identificación o no del repertorio wagneriano con determinados grupos sociales y con sus predisposiciones estéticas, ya sea en el mismo acto de su creación, por ejemplo en un sentido adorniano, o en el más voluble de la recepción, sino considerar la disponibilidad económica en cuanto requisito previo para la posibilidad de los montajes wagnerianos.

Trasladando el asunto a la situación concreta valenciana, puede hacerse un cálculo aproximado de lo que suponía la recaudación en un espectáculo de ópera del Teatro Principal de Valencia, tomando como base los precios de entradas que Sirera considera máximos para las representaciones teatrales,¹⁰⁸ ya que corresponden a representaciones wagnerianas de precio medio-bajo; serían precios tales como el *Lohengrin* que se estrenó en 1889 o las representaciones de la misma obra en febrero de 1896 o mayo de 1912. Supongamos el caso optimista de un lleno completo, supongamos que se colocasen un tercio de las localidades numeradas a abonados, con el habitual abaratamiento del 20% respecto del precio *en reja*, supongamos que la entrada a palco¹⁰⁹ se cobre a 1'50 pesetas y supongamos que entren 300 personas en localidades de general¹¹⁰ al precio de 1 peseta: sale una recaudación total de unas 4.760 pesetas. De estos ingresos, por lo general el 40% quedaba para la empresa arrendataria del teatro, por lo que la compañía de ópera contratada, si no estaba formada desde el propio teatro, ingresaría solamente 2.856 pesetas. De estos ingresos finales, conviene notar que unas 943 pesetas procederían de los palcos, 914 de las butacas de patio, algo menos de 780 del resto de localidades salvo general, y solamente 222 de general. Con esta cantidad (2.856) había de hacer frente a unos gastos del siguiente orden: un director de prestigio podía cobrar del orden de 280 pesetas por función,¹¹¹ los salarios de

ambiciosos proyectos de Wagner y su abundante material autojustificativo escrito, hacen este género de contradicción particularmente visible en su caso.

¹⁰⁸ SIRERA, J.L.L.: *El Teatro Principal de València. Aproximació a la seua història*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p.201

¹⁰⁹ Además del alquiler del palco, cada persona que efectivamente accedía al mismo, debía abonar una cantidad que solía ser algo superior a la entrada general, sin llegar al doble.

¹¹⁰ Las localidades de general no estaban numeradas ni separadas unas de otras, de manera que la capacidad de esta sección del teatro era muy flexible.

¹¹¹ Francisco Carlos Bueno Camejo ha calculado en 278'67 la cantidad diaria cobrada por Edoardo Mascheroni y Ricardo Villa en el Teatro Real de Madrid durante la temporada 1906-1907 (BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la*

la orquesta podían suponer alrededor de 900 pesetas,¹¹² los coros unas 200 pesetas,¹¹³ se suman a ello costes en decorado y vestuario, que a menudo se intentaban minimizar haciendo servir los de antiguas temporadas, pero donde los gastos podían oscilar espectacularmente era en la contratación de voces solistas, ya que podían cobrar desde las 5 pesetas por función que se pagaban a alguna voz secundaria poco valorada, hasta las 3.000 que podía cobrar un divo.¹¹⁴ La contratación de un divo, por tanto, caía directamente fuera de lo que podía cubrir una entrada a precio medio-bajo, y la contratación de varias voces de cierto prestigio comprometía de manera significativa los precios: consta por ejemplo, en los archivos de la Diputación Provincial de Valencia, que Francisco Viñas cobraba 300 pesetas por función en el *Lohengrin* que se montó en noviembre de 1901, mientras que en el más modesto que sucedió entre finales de 1904 y comienzos de 1905 los salarios por función de los diversos tenores que cantaron el papel principal oscilaron entre las 150 pesetas que cobraba Antonio Paoli y las apenas 15 pesetas de Francisco Ráyer. Pero incluso contratando voces mediocres, la función resultaría ruinoso en caso de no sobrepasar mucho la media entrada, lo que suponiendo que los huecos se distribuyesen uniformemente entre los distintos tipos de localidades, haría bajar el ingreso de la compañía a 1.430 pesetas, claramente insuficientes para cubrir gastos: 900 pesetas de orquesta más 200 de coros dejan un margen de apenas 300 para voces, director y decorados, que casi con seguridad no podrán responder a la calidad que exigirá el público por ese precio de entrada.

crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.22-23). Mascheroni dirigió en Valencia el estreno de *Die Walküre* en 1907, si bien el precio de las entradas alcanzó entonces el doble de lo aquí estimado.

¹¹² De nuevo Bueno Camejo menciona salarios que oscilan entre 20 pesetas para violín solista y 6'12 para timbalero y otros percusionistas. Estimando una retribución media de 15 pesetas para una orquesta de 60 miembros, se obtendrían 900 pesetas.

¹¹³ Bueno Camejo estima una retribución media de 4 o 5 pesetas para los coristas (BUENO CAMEJO, F.C.: Op.cit., p.24). Tomando el menor de estos valores y multiplicando por los 50 miembros que podía tener el coro en una representación de *Lohengrin*, salen 200 pesetas.

¹¹⁴ Tres mil pesetas es la cantidad que cobró por función el tenor Guillaume Ibos, cuando cantó el *Lohengrin* de 23 de abril de 1896 en el Teatro Principal de Valencia. Bueno Camejo (BUENO CAMEJO, F.C.: Op.cit., p.20-21) considera estos extremos en la remuneración basándose en datos del Teatro Real de Madrid, aunque realizando la importante observación de que los divos internacionales exigían mayores remuneraciones por cantar en teatros peninsulares que por cantar en los de mayor prestigio internacional, y que los divos de origen local no cobraban menos. Puede suponerse, por tanto, que el Teatro Principal de Valencia encontraría todavía mayores dificultades que el Teatro Real de Madrid para contratar grandes voces a precios equiparables, por lo que la cifra de 3.000 pesetas probablemente se viese superada en ocasiones.

El nivel de exigencia del público resultaba fundamental a la hora de hacer viables las representaciones modestas. Si además se debía contentar a la crítica en materia de escenografía, que reclamaba para Wagner unas presentaciones acordes con las complicadas exigencias del autor, muy por encima de las del resto del repertorio, el gasto podía dispararse: en el Teatro Real de Madrid solamente la madera de la montaña rusa que sirvió para la escena conocida como “cabalgata de las valkirias” costó 7.000 pesetas.¹¹⁵ Haría falta un número muy elevado de representaciones caras, todas con lleno casi absoluto, para amortizar ese gasto en el Teatro Principal de Valencia.

La recaudación de taquilla dependía mucho más de las localidades caras que de las baratas: ni siquiera vendiendo entradas de general en número mayor al doble de la capacidad real, lo recaudado por el total de estas localidades alcanzaría a la mitad de sólo el patio de butacas. Por tanto, la capacidad económica de las clases acomodadas y su número, resultaba un condicionante previo para que la ópera fuese posible. Puede tomarse en cuenta, a este respecto, que la butaca de patio en una función de ópera bien presentada en el Teatro Principal podía costar entre 8 y 10 pesetas,¹¹⁶ y que el salario medio en Valencia hacia 1900 era de 2 pesetas diarias, misma cantidad que cobraba un obrero municipal, cifra que apenas cubría las necesidades mínimas de subsistencia y que por tanto malamente podía alcanzar para dispendios artísticos de esta envergadura.¹¹⁷ Las localidades más baratas de general, que oscilaron durante este periodo entre 0'60 y 1'50 pesetas, resultaban asequibles a un público modesto, pero escasamente significativo para el resultado económico del evento.

¹¹⁵ El dato procede de un artículo titulado “El Teatro Real por dentro” firmado por Luis París en la revista *El Teatro*, número 12, de 12 de octubre de 1901. Se encuentra disponible en la documentación procedente de la *Associació Wagneriana de Barcelona* puesta a disposición en la web “archivowagner”, en concreto <http://archivowagner.info/3303.html> (última consulta el 1 de septiembre de 2010)

¹¹⁶ Vease tabla de la p.264.

¹¹⁷ REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p.129-131. Este autor ofrece dicha cifra no como una media aritmética de todos los salarios, sino como el salario más frecuente. En cualquier caso, conviene notar que en el privilegiado sector del arroz valenciano, un trabajador podía llegar a cobrar jornales diarios de 4 o 5 pesetas, astronómicamente superiores a los salarios agrícolas de otras regiones peninsulares, y que sí le permitía algunos dispendios (datos en DE LA CALLE, MARÍA DOLORES: *La Comisión de Reformas Sociales 1883-1903. Política social y conflicto de intereses en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Publicaciones Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1989, p.126)

1.8.2 EL DESARROLLO URBANO EN TÉRMINOS COMPARADOS

A la hora de considerar la capacidad económica de una población del siglo XIX para realizar espectáculos operísticos, el crecimiento de las grandes ciudades durante esta época resulta un dato fundamental: no sólo constituye un indicador absoluto de cantidad de población, sino en su aspecto dinámico un indicio de la capacidad económica de sus clases acomodadas, ya que el crecimiento sucedía en relación con procesos de industrialización, los cuales generaban una élite burguesa enriquecida con tales procesos, potencial adquirente de las localidades caras.¹¹⁸ El crecimiento espectacular de las ciudades se debía principalmente a la afluencia de población rural en busca de trabajo, y constituye precisamente uno de los fenómenos sociales más señalados en los países de Europa occidental durante el siglo XIX. La relación entre crecimiento urbano y desarrollo industrial es patente en el caso de Gran Bretaña, donde Londres ya en 1800 tenía un censo prácticamente doble que París, cuando la población francesa global superaba tres veces la inglesa. En Francia antes de 1831 el crecimiento urbano no fue superior al rural, pero en la segunda mitad del siglo hubo un fuerte incremento, llegándose en 1911 a dieciséis ciudades con más de cien mil habitantes. Los países germánicos iniciaron el siglo con menor nivel de urbanización que Francia y que Inglaterra, con sólo el 9 por ciento de la población viviendo en núcleos de más de 5.000 habitantes, y con tan solo Berlín y Hamburgo superando los cien mil habitantes; en 1850 ya eran cuatro las poblaciones germánicas con más de 100.000 habitantes, catorce en el año de la unificación -1871- y cuarenta y nueve en 1910. El crecimiento de Berlín durante todo el siglo XIX fue del 873 por cien, frente al 490 por cien de Viena y al 340 por cien de Londres y París.¹¹⁹ Estos crecimientos afectaron a las ciudades de manera muy distinta, por lo común haciendo crecer más las poblaciones que ya eran más numerosas, agrandando así la diferencia de habitantes entre unas ciudades y otras.

¹¹⁸ Se exceptúa de esta consideración el crecimiento urbano causado por la situación de capitalidad, que de todas formas también generaba élites enriquecidas. En España era el caso de Madrid, cuyo Teatro Real representaba por lo demás una excepción, dado su carácter subvencionado.

¹¹⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: "Los marcos de vida: el crecimiento de las ciudades", AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXIII, p.547-553

En comparación con el crecimiento urbano de Inglaterra, de Francia o de la zona germánica, el auge poblacional de las ciudades españolas puede calificarse de modesto, aunque no irrelevante. Fernández García estima que en 1800 Madrid contaba entre 176.000 y 200.000 habitantes,¹²⁰ Valencia 106.000, Barcelona 102.000 y Sevilla 81.000. En 1836, el censo reflejaba en Madrid 224.000 habitantes, en Barcelona 118.000, Valencia 106.000 y Sevilla 91.000. En torno a 1860 Madrid alcanzaba los 298.000 habitantes, Barcelona contaba con 190.000 (232.000 si incluimos las poblaciones de Gracia, San Andrés de Palomar, Sans y Horta),¹²¹ Valencia rondaba los 108.000 (140.600 con poblaciones después incorporadas al censo)¹²² y Sevilla alcanzaba los 118.000. En 1900 Barcelona contaba en el censo ya con 533.000 habitantes (537.000 con poblaciones cercanas), Madrid con 540.000, Valencia con 215.000, aunque Sevilla se quedaba en 148.000. El crecimiento se mantuvo en las primeras dos décadas del siglo siguiente: en 1910 se censan en Madrid 600.000 habitantes, en Barcelona 587.000, en Valencia 233.000 y en Sevilla 158.000, mientras que en 1920 Madrid tendrá 751.000, Barcelona 710.000, Valencia 251.000 y Sevilla 206.000.¹²³

De esta evolución poblacional de las principales ciudades españolas se desprende que su crecimiento fue importante, pero inferior al de las grandes ciudades europeas occidentales. Sin embargo, donde se encontraba la mayor diferencia no era tanto en el índice de crecimiento como en el punto de partida, sustancialmente más modesto en el caso peninsular: así hacia 1900, después de ese siglo de crecimiento, Madrid y Barcelona apenas alcanzaban la población que París ya tenía hacia 1800 (546.000 habitantes), mientras que

¹²⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: Op.cit., p.558. El censo de 1842 constata en Madrid tan solo 153.397 habitantes de derecho, es posible que Fernández García esté incluyendo todas aquellas poblaciones absorbidas por la capital a partir de 1950.

¹²¹ Todas estas poblaciones se fueron incorporando al censo de la ciudad antes de 1915, por lo que conviene contarlas desde el principio si se quiere valorar el crecimiento real de la población, descartando el resultado de absorber poblaciones.

¹²² Se trata de Beniferri, Benimaclet, Patraix, Ruzafa, Banimamet, Orriols, Borbotó, Campanar, Mahuella, Pueblo Nuevo del Mar, Villanueva del Grao, Benifaraig, Carpesa y Masarrochos, todas ellas incorporadas al censo de la ciudad antes de 1915, aunque algunas no resulten adyacentes.

¹²³ Fuente: Instituto Nacional de Estadística, y para datos anteriores a 1842 FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: "Los marcos de vida: el crecimiento de las ciudades", AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXIII, p.558

apenas superaban la mitad de la población de Londres de un siglo atrás (un millón). Tan solo un crecimiento mucho más espectacular habría situado alguna ciudad española entre los centros urbanos europeos más poblados a finales del XIX, como fue el caso de poblaciones germánicas como Berlín, que hacia 1870 superaba ya el millón de habitantes. Las ciudades españolas más pobladas no fueron nunca equiparables en número de habitantes, por tanto, a las más grandes europeas capaces de sostener una actividad musical y operística autónoma, situándose más bien entre las de segundo orden, pero además el conjunto de la península careció de una red tupida de estas ciudades de segundo orden, como sucederá en Alemania, lo que habría facilitado la posibilidad de circuitos operísticos de compañías itinerantes.

El crecimiento más significativo de la población urbana española correspondió a las dos grandes urbes, lo que aumentó su diferencia poblacional con respecto a ciudades como Valencia: Barcelona tenía menos población que Valencia al comenzar el siglo XIX, mientras que en 1910 casi la triplicaba; Madrid tenía al comenzar el siglo 1'6 veces más población que Valencia, mientras que en 1910 la proporción era de 2'5. Por el contrario, no se generó diferencia de proporción relevante entre Valencia y Sevilla de 1800 a 1910 (de 1'3 a 1'2).

Por lo demás, el crecimiento de las principales ciudades españolas resultó más fuerte entre los censos de 1847 y 1860, y se rebajó a menos de la mitad en Madrid y Valencia entre 1860 y final de siglo, aunque no tanto en Barcelona, mientras en las dos primeras décadas del siglo XX Madrid y Valencia aumentaban ligeramente su índice de crecimiento, sin que lo hiciese ahora Barcelona. En todo momento el crecimiento de Madrid y Barcelona resultó mayor que el de Valencia, y de manera más acusada a partir de 1860.

En cuanto a los datos sobre el crecimiento industrial español, si se consideran en términos porcentuales, resultan parangonables a los europeos. Tomando la producción de 1860 como valor 100, el cuadro siguiente muestra el

crecimiento de la producción industrial en los principales países occidentales:¹²⁴

País	1873	1878	1883	1888	1893	1898	1903	1908	1913
Alemania	144	155	161	194	239	311	361	433	555
G.Bretaña	124	130	155	160	165	212	220	230	275
Italia	119	119	127	138	127	143	181	251	270
Francia	100	108	124	127	140	157	161	178	228
España	148	153	187	178	227	233	268	301	316

Ahora bien, aunque en España se llega a triplicar la producción industrial en poco más de medio siglo, lo que supone un aumento porcentual entre los más altos de Europa, la valoración no puede ser distinta a la hecha sobre el crecimiento urbano, según ha señalado claramente Álvaro Soto: “Dicho fenómeno responde más al bajo punto de partida que a un cambio real en la economía española que no se manifiesta con claridad, para todo el país, hasta los años de la Primera Guerra Mundial”¹²⁵ De hecho, como recoge este mismo autor, en 1901 la producción industrial en España sólo suponía el 19'6% de su PIB total, a pesar del crecimiento de dicha producción, y el porcentaje de población española dedicada a la industria no varió apenas a lo largo de la segunda mitad del XIX, manteniéndose siempre muy por debajo del 20%, frente al amplio predominio de la agricultura y ganadería.¹²⁶

La actividad industrial española se distribuyó muy irregularmente durante la segunda mitad del siglo XIX, y en el caso de la ciudad de Valencia la importancia de su comercio no llegó a generar una actividad industrial comparable a la de Barcelona, lo que se refleja en el distinto crecimiento de ambas ciudades a lo largo del siglo. Justo Serna y Anacleto Pons han estudiado con detalle los patrimonios de las familias burguesas adineradas valencianas del siglo XIX, resultando clara su tendencia a invertir una parte sustancial de su fortuna en bienes inmuebles, tendencia permanente que no se manifestaba

¹²⁴ Fuente SOTO CARMONA, A.: *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*, Barcelona, Antropos, 1989, p.51

¹²⁵ SOTO CARMONA, A.: Op.cit., p.51

¹²⁶ SOTO CARMONA, A.: Op.cit., p.57

sólo en las épocas de crisis.¹²⁷ Como señalan estos autores, la vinculación al campo arrancaba ya del hecho de que el comercio ejercido por los burgueses valencianos lo era en buena parte de productos agrícolas, y la inversión en tierras proporcionaba, además de su rentabilidad intrínseca, un factor de prestigio y un valor refugio frente al elevado riesgo de otras actividades económicas. La vinculación agrícola de la burguesía valenciana alcanzó precisamente su nivel más alto hacia finales del siglo. De hecho, la composición profesional de la ciudad de Valencia hacia 1900 que recoge Sanchis Guarner no refleja una situación claramente segregada de la nacional, con el mantenimiento de un predominio en dedicación a la agricultura, aunque la presencia del comercio tiene cierta relevancia: 44% de habitantes activos dedicados a la agricultura, 22% artesanos y jornaleros de centros fabriles, 21% en sector servicios, 8% dedicados al comercio.¹²⁸ Esta vinculación a lo agrícola no sólo de los sectores desfavorecidos sino también de los que acumulaban capital, merece aquí recordarse fundamentalmente por un motivo: la repetidas veces señalada tendencia conservadora en el plano de las ideas del mundo agrícola, frente al carácter más dinámico generado en los ámbitos industriales.

Todas las consideraciones precedentes pueden ayudar además a colocar los esfuerzos por dotar a algunas ciudades españolas de una vida musical burguesa parangonable a la europea dentro de un contexto de posibilidad e imposibilidad, que quizás invita más a valorar la magnitud de los esfuerzos realizados que las carencias en los resultados. En el mismo sentido, el carácter a menudo subordinado de los acontecimientos musicales valencianos respecto de los de Barcelona o Madrid puede estimarse dentro de lo previsible y prácticamente inevitable.

¹²⁷ PONS, A. Y SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Valencia, Diputació de Valencia, 1992, p.333-362. La composición patrimonial recogida por periodos muestra una tendencia permanente a invertir en bienes inmuebles, relativizando mucho la hipótesis anterior de Clementina Ródenas, según la cual la afluencia de capital valenciano hacia la agricultura sólo sucedía a partir de la crisis de los años 60. Pons y Serna apuntan una rentabilidad permanente de las tierras cercanas a la ciudad de Valencia, que conseguía solventar las épocas de caída de precios agrícolas mediante el recurso a cultivos de regadío, menos afectados por estas caídas.

¹²⁸ SANCHIS GUARNER, M.: *La ciudad de Valencia: síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Valencia, Soler, 1999, p.542

1.8.3 SITUACIÓN DE LA CULTURA MUSICAL ESPAÑOLA

A mediados del siglo XIX, la situación institucional española en torno de la música alcanzaba uno de sus peores momentos históricos conocidos, ante la acción combinada de las desamortizaciones, que hundieron por falta de recursos buena parte las capillas musicales eclesiásticas cuando todavía representaban centros de instrucción musical irremplazables, la inhibición del poder político respecto del patrocinio musical, y el abandono de la música como materia universitaria.¹²⁹ La creación de Conservatorios irá sucediendo en las grandes ciudades, para rellenar el hueco dejado, pero sin alcanzar los ámbitos rurales donde sí llegaban las precedentes capillas. Junto a este relativo vacío en la instrucción, ya de por sí justificativo de una baja en la producción musical propia, cabe señalar el aislamiento cultural de los propios Conservatorios respecto de la Universidad y del resto de la cultura en general, incluso artística. De ello resulta para la música, en palabras de Casares Rodicio, que “la clase política intelectual, los hombres de leyes y artes viven de espaldas a este fenómeno”¹³⁰ Puede decirse que esta situación, que comporta una importante carencia tanto para la propia música como para la cultura general, nace en España con esta época y circunstancias, pero difícilmente se le encontrará un momento posterior en que quede definitivamente superada.

Sin embargo, las propias carencias instructivas y la inestabilidad política que hundió las estructuras musicales españolas, hacían también que los propios músicos estuviesen lejos de no percibir la magnitud de sus carencias. La percepción era incluso más diáfana que en periodos de relativa autarquía musical, pues un número considerable de músicos españoles cruzó los Pirineos, bien en busca de una formación musical, bien obligados al exilio por las circunstancias políticas cambiantes. París llegó a albergar una colonia de músicos de origen español, que se auxiliaron mutuamente. Muchos de ellos regresaron a España, trayendo la imagen de un panorama musical muy distinto y por lo tanto una amarga insatisfacción ante la situación española. El pianista

¹²⁹ CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p.20

¹³⁰ CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *Op.cit.*, p.21

y compositor mallorquín Pedro Tintorer (1814-1891) estudiaba en París y después regresaba para ejercer docencia en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Mismo recorrido de Pedro Albéniz (1795-1855), que enseñó en el Conservatorio de Madrid. Ramón Carnicer (1789-1855) tuvo que huir con el retorno del absolutismo, estuvo en París y Londres, pero fue reclamado ya en 1827 para dirigir los teatros madrileños de la Cruz y Príncipe, enseñando después en el Conservatorio de la capital. También Santiago Masarnau (1805-1880) estuvo moviéndose entre Francia, Inglaterra y España. El navarro José María Guelbenzu (1819-1886), tras regresar de París fundaba en Madrid la Sociedad de Cuartetos, junto con el santanderino Jesús Monasterio (1836-1903), que había ampliado estudios en Bruselas.¹³¹ La actividad operística, sin embargo, fue de las pocas actividades musicales que gozaron de relativa salud durante ese siglo XIX español, por encontrarse entre los espectáculos favoritos de la alta burguesía en las ciudades importantes, pero los autores aclamados eran invariablemente extranjeros, despertando la conocida reivindicación de una ópera nacional. El asunto no deja de tener cierta conexión con el wagnerismo, sobre todo en la persona del tortosí Felipe Pedrell (1841-1922), wagneriano especialmente tras su estancia en París hacia 1878, y uno de los principales apóstoles de la causa de la ópera nacional española y de la música nacional en general. La alusión al wagnerismo implicaba, por su propia naturaleza, una música que no se justificaba solamente en la propia música, que se relacionaba de una manera sumamente ambigua pero intensa con diferentes aspectos de la cultura. En palabras del propio Pedrell: “al saber no musical ha debido Wagner la salvación de su honra y de su música”¹³²

En Madrid, Mariano Soriano aludía al ejemplo francés para instar a Barbieri a que solicitase del Gobierno la inclusión de la música como enseñanza universitaria. El hecho se consiguió en 1878, pero careció de consecuencias relevantes ante la falta de instrucción musical primaria.¹³³

¹³¹ Véase LLOBET, E.: “Las relaciones musicales entre Francia y España desde el Barroco hasta mediados del siglo XIX”, en *Hispanogalia Nº3*, París, Consejería de Educación y Embajada de España en Francia, 2007, p.170-179

¹³² Citado en GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 1984, p.277

¹³³ CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p.21

1.8.3.1 EL FACTOR KRAUSISTA

Quizás el pensamiento filosófico y estético importado más influyente en España durante la segunda mitad del siglo XIX fue el krausismo,¹³⁴ que apuntaba poderosamente hacia una posición relevante de la música dentro de la cultura general, en formulaciones que suenan a cierta anticipación de elaboraciones teóricas wagnerianas. Krause consideraba a la ópera como la obra artística por excelencia, debido a su carácter armónico y organicista.

1.8.3.1.1 EVOLUCIÓN DE LA INFLUENCIA KRAUSISTA EN ESPAÑA

La peculiar posición hegemónica del pensamiento de Krause en España es bien conocida, y procede del viaje de estudios que realizó Julián Sanz del Río (1814-1869) por Alemania, en 1843-1844, enviado por el Ministerio de Fomento al objeto de estudiar la filosofía y literatura de aquel país. El interés por la cultura alemana había ido penetrando previamente en la península por vía de traducciones francesas, y se veía potenciado por el interés alemán hacia el estudio de las letras españolas del llamado Siglo de Oro. Había en esta conexión francesa cierta situación paradójica, como ha señalada López-Morillas, ya que el interés alemán por lo español buscaba precisamente cuestionar la hegemonía cultural francesa,¹³⁵ y cabe añadir que la percepción española de lo alemán, al menos en lo que respecta a las propuestas wagnerianas, no pocas veces será invocado en la península como ejemplo de autoafirmación nacional a seguir, más que como repertorio cerrado a importar. En cualquier caso, el viaje de Sanz del Río no trajo de vuelta una panorámica completa del pensamiento filosófico alemán contemporáneo, sino el de un solo autor, el ya fallecido Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), ocasionando la posterior mofa de Menéndez Pelayo:

¹³⁴ El krausismo tiene su origen en el pensador alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), de escasa repercusión en su propio país, y fue introducido introducido en España por Julián Sanz del Río, que había sido enviado a Alemania en 1843 por el catedrático de Derecho Político Pedro Gómez de la Serna, a fin de que estudiase la importancia de la admirada cultura alemana. Se trajo de vuelta el krausismo, que tanto él como después otros muchos intelectuales españoles, valoraron como una manera de aportar valores espirituales a un liberalismo que en principio carecía de ellos.

¹³⁵ LÓPEZ-MORILLAS, J.: *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.82-87

“Sólo a un hombre de madera de sectario, nacido para el iluminismo misterioso y fanático, para la iniciación a sombra de tejado y para las fórmulas taumatúrgicas de exorcismo, podía ocurrírsele cerrar los ojos a toda la prodigiosa variedad de la cultura alemana y, puesto a elegir errores, prescindir de la poética teosofía de Schelling y del portentoso edificio dialéctico de Hegel, e ir a prendarse del primer sofista oscuro, con cuyos discípulos le hizo tropezar su mala suerte. Pocos saben que en España hemos sido krausistas por casualidad, gracias a la lobreguez y a la pereza intelectual de Sanz del Río.”¹³⁶

La relevancia que el planteamiento de Krause llegó a tener en España, mientras en Alemania apenas gozaba de una modestísima difusión pronto seguida de un completo olvido, ha suscitado reiterados intentos de explicación, que oscilan desde la escasa talla de la intelectualidad española y del propio Sanz del Río, siguiendo la citada opinión Menéndez Pelayo, hasta una predisposición de las inquietudes españolas de la época, que encontraron coincidencia en los planteamientos krausistas.¹³⁷ De cualquier manera, la fulgurante propagación del krausismo en las aulas universitarias y en los círculos del Ateneo de Madrid contrastaba con el espíritu cauto y a menudo hermético de su propagador peninsular, Sanz del Río, temeroso de anticipar acontecimientos, convencido como estaba de la inexorabilidad de las grandes líneas de la historia. El mundo intelectual madrileño se vio salpicado por unos individuos que “vestían sobriamente, por lo común de negro, componían el semblante a fin de que pareciera impassible y severo, caminaban con aire ensimismado, cultivaban la taciturnidad y, cuando hablaban, lo hacían en voz queda y pausada, sazonando sus frases con expresiones sentenciosas, a menudo de una rebuscada oscuridad, rehuían las diversiones frívolas y frecuentaban poco los cafés y teatros.”¹³⁸ Eran los krausistas: no demasiado bien informados sobre su propia doctrina, pero imitadores de los ademanes y hábitos de Sanz del Río. Ortiz de Urbina alinea el krausismo dentro del germanismo español de carácter progresista, que tendrá como centro de interés primero a Heine y después a Hegel, contrapuesto a un germanismo

¹³⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, La Editorial Católica, 1978, vol.2, p.937, 938. La primera edición de esta magna obra fue publicada entre 1880 y 1882.

¹³⁷ En este último sentido, por ejemplo, Adolfo Posada, quien afirma que “llegó a su hora y por eso arraigó” (POSADA, A.: *España en crisis. La política*, Madrid, Caro Regio, 1923, p.173)

¹³⁸ LÓPEZ-MORILLAS, J.: *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.55

conservador que se centraba con preferencia sobre Schlegel; el primero habría dominado en Madrid y el segundo en Barcelona.¹³⁹

Un primer periodo de creciente influencia krausista en España comenzaba con el retorno de Sanz del Río a la enseñanza en 1854 y culminaba a partir de la revolución liberal de septiembre de 1868. El *Ideal de la humanidad para la vida*, principal fuente escrita del krausismo español, era publicado en Madrid en 1860 y reeditado en 1871 y 1904. Un Decreto de 21 de octubre de 1868 establecía la libertad de enseñanza, una de las principales reivindicaciones krausistas, y la Universidad Central quedaba seguidamente colonizada por profesores krausistas. A Sanz del Río se le ofrecía el Rectorado de esta Universidad Central, que declinó, aceptando el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras. En el ámbito universitario valenciano la presencia krausista se debió principalmente al jurista Eduardo Pérez Pujol (1830-1894), doctorado en Madrid en 1855, catedrático en Valencia desde 1858, y Rector de la Universidad de esta ciudad entre 1868 y 1873.

Durante su periodo de auge, el principal adversario del krausismo español fue el neocatolicismo, tradicionalista y a menudo simpatizante de la causa carlista. Pero poco después del completo triunfo krausista, aparecía un nuevo tipo de adversario, para el que no se encontraba preparado: aquellos que acusaron a los krausistas de no estar al día sobre las últimas tendencias centroeuropeas de pensamiento. El 21 de marzo de 1875, José del Perojo iniciaba en la *Revista Europea* la publicación de una serie de seis *Estudios sobre Alemania*, donde exhibiendo una bibliografía abrumadora sintetizaba las corrientes de pensamiento alemán posteriores a la época de Krause, y remataba postulando la pluralidad de tendencias como síntoma de riqueza cultural, en oposición al viejo dogmatismo de comienzos de siglo, del cual el krausismo constituía uno de sus exponentes. La posterior deserción de krausistas, principalmente hacia el neopositivismo kantiano, y por otro lado las limitaciones sobre la libertad de cátedra que aparecieron con el inicio de la

¹³⁹ ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p.422-423

Restauración,¹⁴⁰ supusieron un largo periodo de crisis de la influencia krausista en España.

Si el final de la hegemonía krausista en España puede situarse en torno a esas fechas, no es posible encontrar un término final a su influencia, quizás hasta los tardíos tiempos de la Guerra Civil. Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), discípulo de Sanz del Río, fue uno de los catedráticos krausistas que hubieron de abandonar la universidad en 1875, pasando después a ser el principal impulsor de la Institución de Libre Enseñanza (ILE), entidad privada surgida en 1876 precisamente como consecuencia del desalojo krausista de la universidad, y entre cuyos fundadores figuraba también el valenciano Eduardo Soler y Pérez (1845-1907). La ILE comenzó por ser un centro de estudios universitarios, pero muy pronto derivó su interés hacia la enseñanza secundaria y primaria, pues su intención consistía en formar personas más que en suministrar conocimientos, y se hizo patente la conveniencia de actuar en este sentido desde edades tempranas. El talante docente del krausismo español había sido desde el principio uno de sus rasgos esenciales, y no sólo entre sus predicadores: los lectores del *Ideal para la humanidad*, por lo general parecen haberse interesado casi exclusivamente por la parte titulada *Mandamientos de la Humanidad*, tabla de veintitrés artículos con normas de comportamiento, especie de nueva moral, que en realidad el libro sitúa en una modesta posición de adición o nota aclaratoria.¹⁴¹ La ILE y su empeño por formar personas respondía por tanto a una tendencia genuina del krausismo español, y lo que esta corriente perdió en hegemonía durante la Restauración borbónica, tal vez lo ganó en intensidad. Conviene notar, por otra parte, que la preocupación educativa constituía un rasgo característico de la cultura europea de estos años, con lo cual el encauzamiento de la corriente krausista española hacia

¹⁴⁰ Un Real Decreto de 26 de febrero de 1875 obligaba a todos los profesores universitarios a presentar sus programas docentes a la autorización gubernativa, provocando así la desaparición de los krausistas entre el profesorado universitario, pero no así en el Ateneo, que permaneció dentro de su órbita de influencia. La situación será remediada por una R.O. de 3 de marzo de 1881, que restituía a los profesores en sus cátedras.

¹⁴¹ Véase LÓPEZ-MORILLAS, J.: *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.82-83

objetivos educativos venía a hacer de él una variante de un movimiento europeo general estrictamente contemporáneo.¹⁴²

Especialmente en Valencia, el krausismo de esta fase tardía estuvo en la base de un fuerte movimiento institucionalista, creador de las siguientes entidades: en 1868 la Escuela de Artesanos, en 1883 la Escuela de Comercio para Señoras, en 1888 la Institución para la Enseñanza de la Mujer, en 1902 la Extensión Universitaria, y en 1902 también la Universidad Popular,¹⁴³ además de otras posteriores al periodo aquí estudiado.

1.8.3.1.2 AFINIDADES Y DIVERGENCIAS KRAUSISTAS CON LO WAGNERIANO

No corresponde aquí una exposición de las características docentes del krausismo español, quizás su faceta más vocacional y de influencia más profunda, sino sólo aquello que guarda relación con sus planteamientos estéticos.

1.8.3.1.2.1 ESTÉTICA Y ORGANICIDAD

La traducción castellana del *Compendio de Estética* de Krause, realizada por Francisco Giner de los Ríos, se publicaba en 1874 y se reeditaba en 1883 con la inclusión de un apartado titulado *Teoría de la Música*.

Por un lado el pensamiento estético krausista conservaba una confianza en la perfección que debería sonar un tanto fuera de época, con su postulación de la clásica unidad entre verdad, bondad y belleza, su visión de la historia como camino unidireccional que conduce hacia una plenitud ideal, la belleza entendida como semejanza con la divinidad... pero al mismo tiempo, su idea de conseguir una organicidad entre las artes y entre la cultura en general, una

¹⁴² La preocupación educativa europea es destacada en DUGAST, J.: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003, p.155-159

¹⁴³ Esta última, creada por iniciativa de Vicente Blasco Ibáñez. Vease p.697-704 de esta tesis. Sobre la historia y circunstancias de todas estas instituciones, ESTEBAN MATEO, L.: *El krausismo, la institución libre de enseñanza y Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia, 1990, p.121-175.

armonía del hombre con la naturaleza y una sociedad para el arte como parte del destino humano, sintonizaba con una aspiración general de la época en torno al cambio de siglo XIX-XX¹⁴⁴ y suena extraordinariamente próxima a las intenciones teóricas que formularía Wagner.

La belleza es en la concepción krausista una cualidad intrínseca del objeto bello,¹⁴⁵ pero en lo que concierne a su conocimiento por el hombre se establece una doble vía, objetiva y subjetiva, buscando así integrar dos aspectos que el siglo XIX en general tiende a concebir como divergentes. En lo que concierne al conocimiento por vía subjetiva, se postula también otra doble faceta: una tendente a satisfacer la razón, el entendimiento y la fantasía, otra a producir un placer desinteresado, sin vinculación con cualquier finalidad externa,¹⁴⁶ con lo que se integraba actividad intelectual y hedonismo en torno a la misma idea de belleza. Por lo que respecta a su determinación objetiva, las tres exigencias krausistas de unidad, de sustantividad y de constituir un todo, cabe sintetizarlas en torno a una exigencia de organicidad sobre lo bello, que acaba proponiendo el cuerpo humano como su metáfora: “Lo bello ha de ser un todo, ante y sobre todas sus partes (...) Así acontece en el cuerpo humano”.¹⁴⁷ El pensamiento de Krause, por tanto, no parece preocuparse tanto por un especial rigor deductivo como por abarcar todos los puntos de vista posibles en una totalidad no solamente armónica, sino específicamente orgánica, donde la integración de las partes alcance su razón en una existencia de orden superior, de la que participa. Puede predicarse otro tanto de las pretensiones wagnerianas en general, y en concreto de sus ideas sobre la Gesamtkunstwerk formuladas en los años centrales de sus escritos teóricos (1848-1851): no le bastaba a Wagner con armonizar las artes en el sentido de una confluencia bien concertada, sino que pretendía una integración basada en la idea de necesidad natural, en el fondo orgánica, especialmente en lo que concierne a música y literatura:

¹⁴⁴ La tendencia general a la unidad de las artes y de la cultura ha sido expuesta como componente esencial de la cultura europea del cambio de siglo en DUGAST, J.: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003, p.131-153

¹⁴⁵ KRAUSE, K.C.: *Compendio de Estética* (traducido y anotado por Francisco Giner de los Ríos), Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1883, p.9

¹⁴⁶ KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.12

¹⁴⁷ KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.16

“La música, que, como arte de la expresión, sólo puede ser verdadera con la máxima plenitud de esta expresión, tiene que aplicarse siempre, según su naturaleza, sólo a lo que ella deba expresar: en la ópera, esto es decididamente la sensación de lo hablado y lo representado, y una música que haga esto con el efecto más persuasivo, es justamente lo que ella puede ser.”¹⁴⁸

No anda lejos la formulación krausista sobre las necesidades de concreción expresiva en la música y el papel que puede jugar en esto lo verbal:

“Cierto que la música, considerada en la pura serie y vida del sonido, es de por sí cosa bella; pero su carácter esencial, como arte humano, a la vez que su origen en nuestro espíritu, consiste en expresar estéticamente, por medio de combinaciones acústicas, la sucesión de los movimientos con que el ánimo acompaña la contemplación e invención poéticas, o en otros términos: la vida del sentimiento, sus impresiones de placer y dolor, sus tendencias de inclinación y repulsión, de amor y odio, y su fuerza, ya enérgica, ya débil.”¹⁴⁹

“La relación que con la música tiene la poesía, el arte de modelar en la palabra la belleza formada interiormente, es tan esencial, que mientras aquella puede reflejar los sentimientos del poeta y de su obra, es capaz ésta de recibir en sí la creación musical, sin perder su naturaleza de lenguaje articulado.”¹⁵⁰

Las exigencias de Wagner a este respecto eran más estrictas, en cuanto que no formula una mera conveniencia y mutuo enriquecimiento, sino prácticamente una necesidad de colaboración, para que música y literatura alcancen cada una su plenitud de sentido. La idea de organicidad artística en Wagner, por tanto, aun no teniendo una formulación tan explícita como en Krause, actuaba *de facto* con mayor rigor:

“Aclaremos, pues, al músico que todo elemento de su expresión, incluso el más mínimo, en el cual no esté contenido el propósito poético, y que no esté condicionado por este [propósito] como necesario para su realización, es superfluo, perturbador y malo (...) Pero al poeta le aclararemos que su propósito, si no podía llegar a ser realizado plenamente -en la medida que es un propósito manifiesto al oído- en la expresión del músico

¹⁴⁸ WAGNER, R.: *Opera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997, p.52. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p. 439, en Digitale Bibliothek, Archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1450 (vid: *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 243-244)

¹⁴⁹ KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.103-104

¹⁵⁰ KRAUSE, K.C.: Op.cit., p. 104

condicionado por él, tampoco es en general un propósito poético superior (...) Lo que no es digno de ser cantado, tampoco es digno de la poesía.”¹⁵¹

Efectivamente, en cuanto al resultado final de esta colaboración, la estética de Krause no alcanza la exigencia de organicidad wagneriana: no sin cierta frustración, Krause admite que en la ópera, “obra por excelencia” al reunir las artes con la poesía, la confluencia implica una limitación recíproca:

“...todas estas artes experimentan entonces una limitación recíproca e indispensable, merced a lo cual puede alcanzar mucho más el drama, como obra puramente poética, que la poesía dramática de la ópera, limitada por la música, la mímica y el arte escénico.”¹⁵²

Este problema fue precisamente lo que desencadenó el asalto teórico de Wagner en su *Oper und Drama* de 1850-1: la recíproca limitación egoísta entre música y texto, donde cada uno intenta imponer sus propias normas sin conseguirlo del todo, lo que constituye en opinión del compositor la esencia de todos los males de la ópera. La solución postulada consiste en transmutar tal limitación egoísta en una entrega generosa, gracias a la intermediación del amor por una idea dramática compartida, cuyo resultado final, siguiendo la metáfora orgánica, aparece con una imagen de alumbramiento:

“Mas si el poeta y el músico no se limitan mutuamente, sino que excitan en el amor su capacidad hasta el poder máximo, son enteramente con ello en el amor lo que pueden ser, desaparecen recíprocamente el uno en el otro en el sacrificio ofrecido de su más alta potencia, -y así, el drama ha nacido en su máxima plenitud.-”¹⁵³

Puede conjeturarse, muy plausiblemente, que a Krause no le habría disgustado en absoluto esta propuesta teórica wagneriana. Su idea de organicidad y conciliación universal resulta demasiado cara a su planteamiento

¹⁵¹ WAGNER, R.: *Opera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997, p.325-326. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol. 4, p. 359-361, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1943-1945 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 4, p. 207-208)

¹⁵² KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.116

¹⁵³ WAGNER, R.: *Opera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997, p.325. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, Vol. 4, p. 358, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1942 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 207)

general como para que no formule también una conjunción de artes y literatura como obra de arte del futuro, propia de una humanidad llegada a su estado de madurez plena, a pesar de que este pensador no alcance la formulación wagneriana sobre la propia organicidad de tal obra:

“Nacidas de una fuente común y alimentadas por una vida superior, están llamadas las bellas artes a realizar una efectiva armonía artístico-social en grupos ordenados, hasta formar un organismo artístico-humano, y en este organismo completar luego cada arte su idea particular. La poesía, propiamente llamada, junta todas las artes con el lazo de la palabra métrica, y estrecha esta unión mediante el canto, el baile y el drama.”¹⁵⁴

“La poesía, propiamente llamada, junta todas las artes con el lazo de la palabra métrica, y estrecha esta unión mediante el canto, el baile y el drama.”¹⁵⁵

Pero sólo una humanidad llegada a un estado de madurez plena sabría elaborar tales obras de arte compuestas:

“Estas consideraciones nos llevan a contemplar la humanidad en su historia como un inventor y artista del bello ideal, como un poeta humano, que da curso libre a su musa y reproduce su idea interior en todas las esferas y por todos los modos posibles, aspirando a una relación superior y un arte compuesto, en el cual desarrolle un día todo su genio, aunque la conclusión de este gran poema de la vida supone y exige que nuestra humanidad viva un día en la armonía entera de sus facultades y en sus justas llenas relaciones con Dios, con el mundo y consigo misma, en forma de una sociedad total artística y poética.”¹⁵⁶

Sobre el momento en que será posible una humanidad capaz de producir y recibir la obra de arte del futuro, Wagner es sumamente impaciente en los años de sus grandes escritos, quizás porque en su condición de autor ya se consideraba capaz de hacerla e inclinado a creer que podía ser pronto recibida: durante esos años creyó que bastaba una acción revolucionaria destructiva para que surgiese detrás de los escombros la plenitud natural de una humanidad preparada, aunque el curso de los acontecimientos políticos le obligó a abandonar esta esperanza a partir de 1852.

¹⁵⁴ KRAUSE, K.C., SANZ DEL RÍO, J.: *Ideal de la humanidad para la vida*, Barcelona, Folio, 2002, p.134

¹⁵⁵ KRAUSE, K.C., SANZ DEL RÍO, J.: Op.cit., p. 137

¹⁵⁶ KRAUSE, K.C., SANZ DEL RÍO, J.: Op.cit., p.135-136

1.8.3.1.2.2 INEXORABILIDAD Y OPORTUNIDAD

Un aspecto importante en todo el planteamiento de Krause era la idea evolutiva del desarrollo histórico asociada con las leyes de la naturaleza, lo que generó un cierto concepto de inexorabilidad, propio de las leyes naturales, valorado positivamente. Krause divide la historia en tres grandes periodos, análogos a la vida humana individual: infancia, juventud y madurez, esta última todavía por llegar e identificada con el triunfo de sus planteamientos. Las ideas evolutivas en Wagner difieren en la dirección hacia la que apuntan, pero coinciden en sus connotaciones con la naturaleza y en la valoración positiva de su inexorabilidad. El destino de la humanidad no interesa tanto a Wagner como el destino del arte, se diría incluso que supedita a éste el primero, y mientras Krause y sus seguidores sueñan con la fraternidad humana universal, Wagner parece soñar con una especie de fraternidad de las artes entre sí, la *Gesamtkunstwerk*. Pero la imagen de la naturaleza y de su fecunda inexorabilidad está igualmente presente en Wagner, que en 1849 escribía:

“El arte se relaciona con el ser humano tal como éste se relaciona con la naturaleza.

Cuando la naturaleza se hubo desarrollado hasta ser capaz de contener las condiciones para la existencia del ser humano, éste también se originó de una manera completamente autónoma: y tan pronto como la vida humana generó desde sí misma las condiciones para que apareciese la obra de arte, ésta cobró vida también de forma autónoma.

La naturaleza genera y forma de acuerdo con la exigencia, sin intención y de una manera no arbitraria, con lo que lo hace por necesidad: esta misma necesidad es la fuerza generadora y formadora de la vida humana; sólo lo que carece de intención y no es arbitrario brota de exigencias reales, pues el fundamento de la vida radica sólo en tales exigencias.”¹⁵⁷

Y con todo, la imagen de una humanidad hermanada aparece también reunida en torno de esta obra:

¹⁵⁷ WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.29-30. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.72, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1083 (vid. *Wagner-SuD*, vol.3, p.42)

“...gozaremos realmente en común, y seremos, en común, verdaderos seres humanos. Además, concertaremos juntos la alianza de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que la sellará será la obra de arte común del futuro.”¹⁵⁸

Pero la divergencia entre el krausismo español y Wagner sobre el momento en que esta inexorabilidad natural se encontraba, condicionará actitudes llamativamente divergentes. Hacia 1860 Sanz del Río llevaba una vida relativamente retirada, que en opinión de López-Morillas respondía a su convicción de que no interesaba apresurar el curso de las cosas: “como la fruta en el árbol, la visión krausista del mundo maduraría a su debido tiempo, sin que la impaciencia ni el capricho personales pudieran acelerar o retrasar el inexorable proceso.”¹⁵⁹ Por el contrario, hacia las mismas fechas, Wagner se encontraba ya planeando la construcción de un teatro especialmente diseñado para realizar y difundir su proyecto artístico, audazmente enfrentado a la inercia de público y compositores contemporáneos, proyecto que finalmente se materializaría en el Festspielhaus de Bayreuth, que consumió ingentes cantidades de dinero público y privado.

Wagner consideraba llegado el momento inexorable que Sanz del Río temía apresurar, pero en cualquier caso el destino final de la evolución del arte guardaba en la versión krausista una estrecha analogía con las propuestas wagnerianas. Tal como sintetiza Leticia Sánchez la visión krausista:

“En el estadio último de armonía colectiva y semejanza con la Divinidad la realización artística humana preponderante será la más sintética y cada arte discurre hacia ella en unión orgánica con las demás, por ello en la jerarquía de las artes serán las compuestas las de mayor categoría, entre ellas la ópera.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.37; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p. 86, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1097 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 50)

¹⁵⁹ LÓPEZ-MORILLAS, J.: *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.65

¹⁶⁰ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L.: “El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical”, en *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, p.964

1.8.3.1.2.3 MORALIDAD Y TRAGEDIA

El aspecto moral del pensamiento krausista español es quizás la faceta que resulta más extraña a los planteamientos de Wagner, pero dado que la coincidencia sobre otros aspectos resulta muy llamativa, cabe conjeturar que esa moralidad, en lugar de funcionar como oposición del krausismo a la obra de Wagner, acabase funcionando como condicionante de un wagnerismo español de carácter particular, quizás también como filtro que determinase la parte de la producción wagneriana mejor o peor recibida.

Sanz del Río afirmaba tajantemente que la idea capital de la belleza es la idea moral. La clásica unidad entre verdad, bondad y belleza, defendida sin fisuras por Krause,¹⁶¹ potencia sus implicaciones morales mediante una referencia jerárquica de las bellezas particulares hacia la belleza ilimitada contenida en un Dios personal y único:

“Se ha indicado antes que Dios es absoluta e infinitamente bello, y que a cada una de sus esencias divinas pertenece también esta propiedad en iguales términos, siendo, por tanto, la belleza finita de todos los seres particulares limitados, análoga a la de Aquél.”¹⁶²

El argumento trágico, en consecuencia, no se contenta con la catarsis para justificarse, sino que debe encerrar también enseñanzas morales, tal como expone Krause de una manera un tanto enrevesada:

“Representando la obra trágica la victoria de la libertad ideal sobre sus obstáculos, la destrucción de la maldad (de la intención criminal) por medio de la suerte y de la Providencia, reviste un carácter elevado, solemne, de dignidad severa, infunde en el ánimo gravedad, y nos levanta a la idea y sentimiento -a la conciencia, en suma- del heroísmo y libertad morales; mientras que el desarrollo del espectáculo trágico, de las adversidades del protagonista, nos mueve a tristeza y simpatía hacia él, disposición que las súbitas peripecias de la suerte convierten en terror y acaban por resolver en lágrimas. Pero el más tierno goce nace de esta misma pena, cuando al consumarse el suceso trágico en la

¹⁶¹ Véase KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.46

¹⁶² KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.64-65

catástrofe, justifica la Providencia de Dios y confirma la dignidad meritoria del hombre puro y libre en la virtud.”¹⁶³

En el contexto directo del krausismo español, Giner de los Ríos clamada contra “un triste divorcio entre la ley moral y la artística, donde aquella se goza soberbia en una imprudencia sublime, y la otra se degrada en rutinario amaneramiento o se envilece y prostituye en la intriga.”¹⁶⁴

Por el contrario, en Wagner lo trágico puede justificarse apelando a la idea de totalidad consumada en la propia obra de arte, es decir, como una conveniencia exclusivamente artística, sin finalidades externas:

“Sólo en aquello que ya está consumado en la vida somos capaces de captar lo necesario de su manifestación y de comprender la conexión de sus momentos individuales; una acción, por lo demás, sólo está definitivamente consumada si el ser humano que la llevó a cabo la ejecutó estando en el centro de un acontecimiento que él, como persona con sentimiento, voluntad y entendimiento, propicia siguiendo las necesidades de su esencia, y ya no está sometido en ningún caso a suposiciones arbitrarias acerca de sus posibles acciones; ahora bien, todo ser humano está sometido a ellas mientras vive: sólo al morir se libera de dicha sujeción, pues entonces lo sabemos ya todo, cuanto hizo y cuanto fue. Por todo ello, al arte dramático le ha de parecer que el objeto más adecuado y más digno de ser representado es aquella acción que acaba con la vida del personaje principal que la ejecuta, y la conclusión no es, en verdad, más que la de la vida misma de ese ser humano. Sólo esa acción es veraz y nos muestra de manera evidente, sin equívocos, su necesidad.”¹⁶⁵

La distinta posición que, para Krause o para Wagner, juega la obra de arte en la imaginada vida del futuro, parece ser el motivo de esta divergente consideración sobre lo trágico. Ya se ha visto que Wagner sitúa el centro de gravedad de la utópica sociedad futura en torno de la obra de arte, mientras que para Krause esa futura obra de arte no es el mismo centro de la sociedad humana plenamente madura, sino más bien su consecuencia y uno de sus

¹⁶³ KRAUSE, K.C.: Op.cit., p.128-129

¹⁶⁴ GINER DE LOS RÍOS, F.: “El arte y las artes”, en AAVV: *Krausismo: estética y literatura* (selección y edición de Juan López-Morillas), Barcelona, Labor, 1973, p.99

¹⁶⁵ WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.157-158; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol. 3, p. 293, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1304 (vid. *Wagner-SuD*, vol.3, p.163)

atributos. Por tanto, para Krause no resulta admisible que el arte sustituya o ignore la moral:

“...tampoco el fin artístico llena todo el corazón, todo el espíritu del hombre. Fácilmente olvidamos por el arte nuestro predilecto, el arte total de la vida y del bello obrar.”¹⁶⁶

1.8.3.1.3 LA CRÍTICA

Leticia Sánchez de Andrés ha destacado la importancia del pensamiento krausista para configurar el papel de la crítica como sana orientadora y formadora del gusto del ciudadano, así como para potenciar una investigación musicológica encaminada a aportar el conocimiento capaz de combinar un lenguaje musical nacionalista con una aspiración universal.¹⁶⁷

Sobre el aspecto de la musicología y la intención de hacer compatible el nacionalismo con lo universal, cabe notar que durante el periodo aquí estudiado el repertorio wagneriano estaba en una posición dominante como referente musical universal de los nuevos tiempos. Parece oportuno recordar, por tanto, que en una personalidad tan influyente sobre la música española como fue Felipe Pedrell, wagnerismo y nacionalismo intentaran hacerse compatibles sobre el terreno de la creación musical. En cuanto a la investigación musicológica, ha sido sobre todo en el valenciano Eduardo López-Chavarri Marco donde se combinó investigación local y wagnerismo, si bien sobre terrenos distintos: el wagnerismo ejercido fundamentalmente desde la crítica periodística y en el tratado divulgativo que será comentado más adelante, y el nacionalismo en sus trabajos musicológicos sobre el folklore local y en su producción compositiva, donde el rastro wagneriano resulta exiguo.

En cuanto al papel de la crítica, en este caso no hay proximidad con planteamientos de Wagner, quien más bien confiaba en entenderse

¹⁶⁶KRAUSE, K.C., SANZ DEL RÍO, J.: Op.cit., p.87

¹⁶⁷ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L.: “El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical”, en *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, p.961-976

directamente con el público, sin intermediarios, y no solía mantener buenas relaciones con los críticos.¹⁶⁸ Esta mala relación con la crítica no era casual, sino que se basaba en su pobre valoración del papel que podía representar. Según Wagner la necesidad musical, la inexorabilidad, se manifiesta al artista por medio de su intuición, mientras que el raciocinio del crítico no se encuentra en las mismas condiciones para vislumbrarla, y por tanto éste debe abstenerse de valoraciones:

“El crítico no siente en sí la necesidad imperiosa que empuja al artista a la obstinación entusiasta, en la que éste finalmente exclama: ‘¡Así es, y no de otra manera!’ El crítico, si quiere imitar en esto al artista, puede caer sólo en el antipático vicio de la arrogancia, es decir, de la emisión de cualquier opinión, dada con total confianza, sobre una cosa donde él no siente con instinto artístico, sino que manifiesta, con arbitrariedad meramente estética, opiniones cuyo valor proviene para él del punto de vista de la ciencia abstracta.”¹⁶⁹

Para la visión krausista española, por el contrario, el crítico desempeñaba un papel fundamental de intermediación y educación del público. La actividad del crítico se sitúa entre un elemento estático y otro dinámico: por un lado las leyes de lo bello son permanentes, inmutables, pero por otro lado la obra de arte tiene su sentido en la historia, en relación con la evolución general de la sociedad y del arte, que caminan hacia una plenitud todavía no alcanzada. El crítico debe trabajar a la vez con ambos elementos, estático y dinámico, que tal como Krause los formula no son sino la derivación del doble aspecto objetivo y subjetivo del conocimiento de lo bello:

“Merced a este reconocimiento del concepto subjetivo-objetivo de la belleza, conciértanse también las dos opuestas afirmaciones de que ‘lo bello lo es enteramente y donde quiera y para todo ser racional’, y de que ‘nada en sí es bello, sino sólo en cuanto agrada, no cabiendo disputas sobre el gusto’. La verdad de la primera proposición resulta del concepto subjetivo-objetivo de lo bello; pero juntamente resulta también que el hombre y los pueblos sólo poco a poco van haciéndose receptivos para la belleza, siendo inevitable, por tanto, en

¹⁶⁸ A este respecto es bien conocido su enfrentamiento con Hanslick, el crítico más influyente de su tiempo.

¹⁶⁹ WAGNER, R.: *Opera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997, p.34. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.409, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1420 (vid. *Wagner-SuD* vol.3, p.226)

los diversos grados de desenvolvimiento del individuo y de la humanidad una diversidad correspondiente en el gusto.”¹⁷⁰

Los críticos se convertían así en una especie de grupo social caracterizado por un conocimiento competente especializado, relativo a lo bello artístico, y encargado de hacerlo comprensible y accesible al público en general. Recuerdan en cierto modo aquellos grupos que los sociólogos Berger y Luckman caracterizaban como poseedores de un cuerpo de conocimientos diferenciado,¹⁷¹ sólo que aquí su posición sería un tanto peculiar, ya que no estarían en posesión solamente de un conocimiento estático, terminado, sino que dicho conocimiento abarcaría también la supuesta posesión de esa especie de carta de navegación que representa comprender el arte en su sentido de desarrollo histórico hacia una perfección todavía no alcanzada, y en este último aspecto podría interpretárseles, dentro de ese planteamiento Berger-Luckmann, como abarcando en el terreno artístico dos niveles distintos de legitimación,¹⁷² lo que sugiere una relevancia quasisacerdotal del estamento crítico en la teoría krausista, aunque reducida al terreno de lo bello, una transformación del “así se hacen las cosas” que postulan dichos autores como forma del conocimiento transmitido, en un profético “así suceden las cosas”; derivación del “hacer” en “suceder”, que como se ha visto, tanto en Krause como en Wagner comparte las connotaciones positivas de la inexorabilidad natural frente a la arbitrariedad de la voluntad.

¹⁷⁰ KRAUSE, K.C.: Op.cit., p. 42-43

¹⁷¹ Véase BERGER, P.L. Y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p.123-124.

¹⁷² Por “legitimación” entienden estos autores los procesos que sirven para transmitir y hacer disponibles conocimientos socialmente objetivados que ya no surgen de la experiencia cotidiana de quien los recibe; el arte, en la medida en que Krause entiende que tiene una faceta objetiva y que necesita ser explicado por el crítico, entraría parcialmente dentro de esta categoría. Ahora bien, dentro de los sucesivos niveles de legitimación, que Berger y Luckmann diferencian atendiendo a su creciente complejidad y sofisticación, sitúan la presencia de grupos caracterizados por su saber específico en el considerado como tercer nivel, mientras que un conocimiento de las fases históricas de la humanidad, tal como pretende tener el krausismo, entraría en el considerado como cuarto, o nivel simbólico: “El universo simbólico también ordena la historia y ubica todos los acontecimientos colectivos dentro de una unidad coherente que incluye el pasado, el presente y el futuro.” (BERGER, P.L. Y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p.133)

1.8.3.1.4 LA ACTITUD CULTURAL DEL BLASQUISMO

La actitud en los aspectos culturales de la corriente política liderada por Vicente Blasco Ibáñez, puede considerarse hasta cierto punto en la estela del krausismo, no tanto por la adscripción a sus postulados teóricos como por el impulso pedagógico, formador, que el krausismo español muestra desde sus orígenes como su seña de identidad.¹⁷³ Esto se traduce, entre otras cosas, en un interés por dignificar las costumbres populares, lo que implicaba aspectos como una militancia antitaurina, fiesta que los blasquistas consideraban bárbara e incompatible con un pueblo culto, pero sobre todo implicó reiterados intentos por acercar la alta cultura a los estamentos económicamente menos favorecidos, cultura de la que formaba una parte importante la música. Muestra de ello fue que el diario El Pueblo ofreciese durante mucho tiempo en portada, bajo el título “Galería popular”, la semblanza de algún personaje relevante, que con bastante frecuencia era un compositor. Wagner tuvo su semblanza, que firmó de su propia mano Vicente Blasco Ibáñez el 7 de febrero de 1898.¹⁷⁴

Más ambicioso resultó el proyecto de Universidad Popular, institución que algunos autores enmarcan en la estricta herencia del krausismo español, destinada a proporcionar instrucción de nivel universitario a quienes careciesen de medios. Se preveían clases diarias gratuitas pero obligatorias, de 9 a 10’30 de la mañana, aunque la materialización de esta institución no alcanzó las intenciones iniciales y quedó en una serie de dos o tres conferencias semanales, a partir de febrero de 1903; eso sí, conferencias impartidas ante un público atento que podía llegar a alcanzar las dos mil personas. La música no entró a formar parte de este proyecto, es de suponer que por la separación entre música y universidad que existía en España desde largo tiempo. Desde el ámbito católico se contestaba en 1907 a la iniciativa de Blasco Ibáñez con otra Universidad Popular, surgida en la Casa de los Obreros, cuyo programa

¹⁷³ Sobre la orientación blasquista en el terreno cultural, puede verse REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p.305-363.

¹⁷⁴ Véanse p.727-730

instructivo resultó más sistemático, pero sin que tampoco conste interés alguno por la música.¹⁷⁵

Quizás donde más intensa y prolongada resultó la acción cultural del blasquismo fue en el ámbito de los casinos.

Los casinos, centros de reunión y organizadores de actividades culturales, tuvieron en Valencia una tradición de raíz krausista, ya que el primero de ellos fue el Ateneo-Casino obrero, fundado en 1876 por el impresor Francisco Vives Mora, cuya orientación intelectual seguía la línea del krausista Eduardo Pérez Pujol. Durante el periodo correspondiente a esta tesis, los casinos tuvieron un fuerte proceso de politización, de modo que la asistencia a uno u otro implicaba el reconocimiento de la afinidad política correspondiente. La faceta de formación cultural no se vio descuidada en los casinos, principalmente por la decidida apuesta del blasquismo por la educación popular, que encontró en estos locales un eficaz medio.¹⁷⁶ En la mentalidad blasquista, cultura y conciencia política se encontraban de hecho mutuamente implicadas, como muestra un artículo del diario El Pueblo exaltando la actividad de los casinos:

“Política, premios, música y literatura. Es decir, cultura que ya quisieran para sí quienes califican a la masa obrera de inculta e ineducada. Lo repetimos con orgullo: el obrero valenciano será muy pronto citado en toda la nación como modelo de ciudadanos cultos que labora constantemente por sus libertades, social y política, y conoce a la perfección cuales son sus deberes y derechos.”¹⁷⁷

No eran raras las veladas musicales en los casinos, o con más frecuencia mixtas (político-musicales o literario-musicales).¹⁷⁸ Solían intervenir

¹⁷⁵ REIG ARMERO, R.: *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p.184-185

¹⁷⁶ Sobre la actividad de los casinos blasquistas, un análisis centrado en sus implicaciones políticas se encuentra en REIG ARMERO, R.: *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p.236-243.

¹⁷⁷ El Pueblo, 13 de febrero de 1902.

¹⁷⁸ Como muestra, entre las 51 veladas de casinos blasquistas que Ramir Reig contabiliza entre enero y junio de 1902, hay 4 veladas exclusivamente musicales y 6 mixtas, además de 3 sesiones de baile (REIG ARMERO, R.: *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p.238-240).

en dichas veladas solistas vocales o instrumentales de rango local o pequeños conjuntos instrumentales, cuyo repertorio no difería esencialmente de lo que podía escucharse en los cafés-concierto, con el añadido de alguna pieza de significación política, como podía ser la *marsellesa*. Los fragmentos de ópera o adaptaciones instrumentales de los mismos constituían, por tanto, una parte central en este repertorio de casino, aunque la música de Wagner resultaba escasa en relación a la italiana, sin duda por sus propias características difíciles de trasplantar.¹⁷⁹

Otro aspecto de la actitud cultural blasquista que jugó en favor de la música fue su preferencia por una cultura de orientación cosmopolita más que local; su deseo, en buena parte conseguido, de mantener al ciudadano humilde informado e interesado sobre las novedades y polémicas europeas, más que recluido en sus propios asuntos y costumbres. Como modelo de este ideal cosmopolita se invocaba a las ciudades italianas del Renacimiento o a la Atenas clásica, pueblos caracterizados como cultos y de espíritu universal.¹⁸⁰ La opción de Blasco Ibáñez por la lengua castellana en detrimento de la valenciana se explica dentro de esta orientación; pero además, en opinión de Ramir Reig, el cosmopolitismo blasquista beneficiaba la importancia de la música dentro de la cultura, por considerarse en sí misma un arte abierto y universal.¹⁸¹

¹⁷⁹ Véase, no obstante, p.233

¹⁸⁰ La comparación de Valencia con Atenas, como se verá más adelante, dio motivo para muchas ironías y sarcasmos en el terreno musical, dado el atraso comparativo respecto a buena parte de Europa.

¹⁸¹ REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, P.337-338

1.9 LOS REFERENTES DE MADRID Y BARCELONA

1.9.1 BARCELONA

1.9.1.1 SITUACIÓN PRECEDENTE

En Barcelona la música de cámara y sinfónica contaba con una recepción de las corrientes germánicas que se remonta al siglo XVIII, siendo al parecer a partir de la década de 1780 cuando esta tendencia gana adeptos y se impone incluso en el ámbito de la música eclesiástica, especialmente con Francesc Queralt (1740-1825), Maestro de Capilla de la catedral barcelonesa, y con Carlos Baguer (1768-1808), organista de la misma, este último el compositor español de ese siglo del que más sinfonías orquestales se conservan.

Durante ese siglo XVIII, sin embargo, el repertorio de la ópera se centró en el género bufo italiano. Al igual que en el resto de los centros musicales importantes de la península, destaca el buen conocimiento de la obra de Franz Joseph Haydn, acreditado en la difusión de copias de sus obras instrumentales, frente al práctico desconocimiento de la obra y figura de Wolfgang Mozart, que podía haber resultado bastante más relevante en el terreno de la ópera. Sí que se presentan, en cambio, algunas óperas que escribió para Viena el valenciano italianizado Vicente Martín y Soler (1754-1806), donde como es sabido llegó a ser más célebre en los escenarios de la época que el propio Mozart: en Barcelona se representaba *Una cosa rara* en 1790, *L'arbore di Diana* en 1791, *Il burbero di buon cuore* en 1794 y *La capricciosa corretta* en 1798. Estas óperas habían tenido su estreno absoluto en Viena, respectivamente en los años 1786, 1787, 1786 y 1796, lo que da una idea de muy buena relación de Barcelona con las novedades vienesas, mientras que de la posterior producción del mismo compositor para San Petesburgo, tras su traslado a Rusia, ya no llegarán más estrenos.

El turbulento siglo XIX afectó también la vida musical barcelonesa, como sucedió en los demás centros peninsulares. La guerra napoleónica (1808-1814) iniciaba un periodo de inestabilidad política interna, en abierto contraste con los tres siglos anteriores. Las desamortizaciones eclesiásticas intentaron paliar el endeudamiento del Estado, y al privar a la Iglesia de recursos desaparecía con ellos buena parte de su tradicional patrocinio musical,¹⁸² sin que la administración cubriese el vacío dejado. Este hecho, además de afectar a la instrucción musical y a las expectativas profesionales de músicos y compositores, en Cataluña perjudicó una de las vías de penetración más decididamente centroeuropeas, pero no resultó de consecuencias tan drásticas para la vida musical como en otros lugares peninsulares, pues la burguesía industrial y comercial barcelonesa se encontraba en condiciones económicas y culturales bastante avanzadas como para mantener cierta actividad musical relevante. Así en lo que respecta a la enseñanza, el 3 de febrero de 1838 se creaba el Conservatorio del Liceo Filarmónico Dramático, aunque habrá que esperar hasta 1886 para que el Ayuntamiento cree la Escuela Municipal de Música, encaminada a la enseñanza instrumental.¹⁸³

Fue sobre todo en lo que respecta a la ópera, espectáculo favorito de la burguesía, donde la actividad musical barcelonesa consiguió sobreponerse a las dificultades del siglo. La recepción de la ópera italiana dominó durante la primera mitad de siglo: Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini. El rossinismo dominó los años posteriores a la guerra francesa, impulsado en Barcelona principalmente por el Capitán General de Cataluña, marqués de Campo Sagrado, que envió a Ramón Carnicer a Italia en busca de cantantes. Entre 1815 y 1843 se estrenaron en Barcelona 39 obras diferentes de Rossini.¹⁸⁴ En los años veinte se incorporó la presencia de óperas de Mercadante y Donizetti,

¹⁸² Entre las diversas desamortizaciones, algunas iniciadas ya antes de las guerras napoleónicas, Casares Rodicio menciona que la desamortización de Mendizábal de 1836 redujo en un 50% el dinero que la Iglesia dedicaba a la música (CASARES RODICIO, E.: "La música española hasta 1939 o la restauración musical", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (1º, 1985, Salamanca), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p.268)

¹⁸³ BONASTRE, F.: "Barcelona", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p. 230

¹⁸⁴ CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p. 97

y a comienzos de los treinta de Bellini. En 1847 se inauguraba el Teatro del Liceo, en competencia con el más antiguo Teatro de Santa Creu (o Teatro Principal), y poco después se iniciaba un periodo de recepción operística francesa, en sintonía con la filiación francófila que siempre mostrará una buena parte de la alta sociedad barcelonesa.

1.9.1.2 MÚSICA DE WAGNER Y WAGNERISMO

La primera aparición constatada de música de Wagner en Barcelona¹⁸⁵, que es además la primera en España, fue la marcha del segundo acto de *Tannhäuser*, conocida como *marcha de Tannhäuser*, presentada el 16 de julio de 1862 por Josep Anselm Clavé, dirigiendo la sociedad coral Euterpe con refuerzos del coro femenino del Liceo, junto a 60 profesores de orquesta y la Banda del Regimiento de la Princesa. La pieza tuvo notable éxito y fue repetida cuatro veces ese mismo verano, reapareciendo el verano siguiente. La sociedad coral Euterpe había sido creada por Clavé en 1850 (entonces llamada Coro La Fraternidad), y tenía su base en el mundo obrero, lo que configuraba una recepción wagneriana peculiar, pero que a la larga careció de continuidad. Xosé Aviñoa sugiere la posibilidad de relacionar este acontecimiento con la importancia que la alta sociedad catalana de la época concedía a los acontecimientos parisinos, dado que la ópera *Tannhäuser* había tenido justo el año anterior el ruidoso y célebre fracaso de su primera presentación en París, lo que invita a pensar si había alguna intención en Clavé al ofrecer la pieza.¹⁸⁶

A pesar de esta temprana aparición wagneriana debida a Clavé, la principal vía de introducción de la música de Wagner en Barcelona hubo de esperar hasta que la burguesía liceísta asumiese un interés por la misma. Como episodios sin demasiada repercusión, entretanto, cabe mencionar la interpretación durante 1870 en el Ateneo barcelonés de algunas adaptaciones

¹⁸⁵ Parece ser que hay otras dos fechas posibles anteriores, en cualquier caso también en Barcelona y también debidas a Anselm Clavé: la obertura de *Tannhäuser* en una fecha indeterminada de 1860 (JANÉS, A.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, 1983, p.20) y el coro de peregrinos de *Tannhäuser* el 1 de abril de 1861 (Entrevista con la Junta Directiva de la Sociedad Coral Euterpe, en *Diario de Barcelona*, 6 de mayo de 1955)

¹⁸⁶ AVIÑO A, X.: "Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (1º, 1985, Salamanca), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 323

para piano y para conjunto de cámara, o el estreno de la obertura de *Rienzi* en el Liceo, el 16 de febrero de 1874.

Es importante constatar que en Barcelona el movimiento wagneriano precedió a la aparición significativa de la música de Wagner, salvo esos episodios mencionados. El 26 de agosto de 1867 publicaba Felipe Pedrell el artículo “La música del porvenir”, en *La España Musical*, cuyo solo título ya es indicativo de su filiación wagneriana, y donde vinculaba el ejemplo wagneriano a la consecución de una nacionalidad musical, si bien es cierto que el compositor y musicólogo tortosí todavía no se encontraba en la ciudad de Barcelona por esas fechas. En 1874, ya en la capital catalana, Pedrell tuvo parte relevante en la aparición de la *Sociedad Wagner*, de corta vida y pocos miembros, entre los que también se encontraba el compositor Claudio Martínez Imbert, y que fue presidida por José Pujol Fernández; a pesar del nombre, y de la presidencia honorífica aceptada por el propio Richard Wagner, la sociedad no tenía como objetivo exclusivo la obra wagneriana. Poco después Joaquim Marsillach i Leonart, estudiante de medicina, publicaba en 1878 *Richard Wagner. Ensayo biográfico y crítico*, con prólogo del doctor Josep de Letamendi. El libro fue traducido al italiano, siendo el primero dedicado a Wagner en esa lengua; en su traducción italiana fue conocido por el propio Wagner, al que agradó especialmente el prólogo de Letamendi, que hizo traducir al alemán y publicar en primera página de las *Bayreuther Blätter*, constituyendo la primera colaboración no alemana en dicha publicación. El desprecio que Marsillach manifestaba hacia la ópera italiana fue objeto de una polémica barcelonesa con Antoni Fargas i Soler, que publicó unas *Observaciones*, contestadas por Marsillach con una *Contrarréplica a las Observaciones*, y finalmente unas *Observaciones a la Contrarréplica* de 1879.¹⁸⁷

Marsillach había conocido la música de Wagner durante su estancia en Suiza, para tratarse en un sanatorio de una afección tísica; de regreso a Cataluña ejerció su papel de apóstol wagneriano, pero esa misma afección le llevó a una muerte temprana con 24 años de edad, tras un viaje por el

¹⁸⁷ ALIER, R.: *L'òpera*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 106

Mediterráneo oriental. El fallecimiento de Marsillach sucedía muy poco después del de Wagner, el mismo año de 1883. En cuanto a Letamendi, al año siguiente publicaba *La música del porvenir y el Porvenir de mi Patria*,¹⁸⁸ donde vinculaba la asimilación wagneriana con un deseado renacimiento nacional español. Son los años, también, en que el grupo de aficionados conocido como *Els Trenta* publicaba una revista de carácter “modernista” -en el sentido de urgir la puesta al día de la cultura catalana con la europea-, donde el ingrediente wagneriano era uno de sus componentes fundamentales, lo que implicaba un giro hacia el elitismo cultural del wagnerismo populista que iniciase Clavé.¹⁸⁹ El elemento wagneriano, para sus partidarios, a menudo se asociaba de un modo indiferenciado con todo género de progreso europeo, de manera que ser wagneriano era una forma de ser partidario del progreso: “el adelanto de la música es coetáneo al adelanto de la civilización”,¹⁹⁰ escribirá Salvat hacia 1892.

Todas esas polémicas, en opinión de Roger Alier, despertaron la necesidad de escuchar música de Wagner en Barcelona.¹⁹¹ La primera representación de una ópera de Wagner coincidió con unos años de fuerte recuperación del repertorio sinfónico centroeuropeo todavía desconocido, que había sufrido mucho más perjuicio por las circunstancias del siglo que el correspondiente al terreno operístico: en 1881 se interpretaban en la ciudad, en diferentes contextos, las sinfonías de Beethoven primera, segunda, tercera, quinta, séptima, así como fragmentos de la sexta y octava y las oberturas de *Egmont* y *Leonora*.¹⁹² A partir de entonces la música de Beethoven será reclamada por el público barcelonés con creciente interés. Al año siguiente era cuando se presentaba la primera ópera completa de Wagner en Barcelona, *Lohengrin*: fue en el Teatro Principal, en mayo de 1882. Contó con la dirección de Joan Goula y las voces de Vitali Augusti y Pasqua en los papeles femeninos

¹⁸⁸ *La Epoca*, 22, 23 y 24 de septiembre de 1884.

¹⁸⁹ AVIÑO A, X.: “Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”* (1º, 1985, Salamanca), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p.324-325

¹⁹⁰ SALVAT CIURANA, R.: *Música del presente: estudio filosófico-musical del wagnerismo*, Barcelona, Jaime Jesús, 1892, p.46

¹⁹¹ ALIER, R.: “El gran llibre del Liceu”, en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol. XII, p. 80

¹⁹² AVIÑO A, X.: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p. 38

y Barbaccini, Roudil, Roveri y Puiggener en los masculinos. El éxito musical fue notable, demandando el público repetición de los dos preludios y de algunos fragmentos, si bien la prensa criticó duramente el vestuario y los decorados.¹⁹³ Resultó una de las últimas ocasiones en que dicho teatro consiguió anticiparse al Liceo, verdadero escenario para los acontecimientos escénicos desde el punto de vista de la burguesía catalana, tranquilizada por el periodo de paz política y social que en un principio aportó la Restauración monárquica. Según destaca Roger Aliet, ir al Liceo resultaba de *buen tono* social, mientras que no lo era tanto acudir al Teatro Principal, cada vez más popular y menos operístico.¹⁹⁴ En el Liceo aparecía *Lohengrin* al año siguiente, el 6 de marzo de 1883, bajo la dirección de Vianesi y con las voces femeninas de Cepeda y Novelli y las masculinas de Stagno y Sante-Athos, en una versión que fue duramente criticada por parte de la prensa, que llegó a exigir un *Lohengrin* de desagravio.¹⁹⁵

El 12 de diciembre de 1885 se estrenaba *Der Fliegende Holländer* en el Liceo, con Tomé dirigiendo, Teodorini en el papel de Senta y Devoyod, David y Bruno en los papeles masculinos. La prensa manifestaba opiniones diversas sobre la acogida del público, pero el número de representaciones alcanzadas, once, puede considerarse elevado. En cualquier caso la obra no pasó al repertorio habitual del Liceo, pues reaparecía solamente en las temporadas 1892-1893 (doce representaciones dirigidas por Leopoldo Mugnone y cantando el papel del holandés Ramón Blanchart) y 1909-1910 (ocho representaciones, dirección de Franz Beidler y holandés cantado por José Segura-Tallien).

El 11 de febrero de 1887, día de copiosa nevada, se estrenaba en el Liceo *Tannhäuser*, dirigido por Joan Goula y con Bellincioni y Borghi en los papeles femeninos y De Negri, Lherie y Visconti en los masculinos. Solamente los fragmentos previamente conocidos fueron aplaudidos calurosamente, esto es, la obertura, la marcha y la llamada “romanza de la estrella”, mientras que el

¹⁹³ JANÉS I NADAL, A.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983, p.34-37

¹⁹⁴ ALIER, R.: “El gran llibre del Liceu”, en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol. XII, p. 75

¹⁹⁵ JANÉS I NADAL, A.: op.cit.: p.65-66

resto de la obra produjo cierta extrañeza. Hasta el comienzo de la guerra mundial, *Tannhäuser* tuvo cincuenta representaciones más, repartidas en 10 temporadas.

La reaparición de *Lohengrin* en la temporada 1887-1888, dirigido por Joan Goula y cantado en su papel principal por Viñas, constituyó el inicio de una larga época donde esta obra no podía faltar en ninguna temporada del Liceo. *Lohengrin* volvía también al Teatro Principal en abril de 1893, con las voces femeninas de Colonnese y Mas y las masculinas de Masini y Tabuyo, pero alcanzando solamente tres representaciones, mientras en la temporada siguiente se daba en el teatro Novedades, con d'Arnerio (Elsa) y Mas (Ortrud, sustituida algunos días por Riera) como voces femeninas y Morales Aragón, Borghioli y Visconti en las masculinas, alcanzando esta vez doce representaciones. De nuevo en el teatro Novedades se montaría a finales de 1898, con dirección de Goula y voces femeninas de Carrera y Franchini y masculinas de Engel, Aragón y Riera, en siete representaciones.

El siguiente cuadro refleja la fecha de presentación de óperas wagnerianas en el Liceo hasta 1900, con número de representaciones alcanzadas en cada caso y director musical:¹⁹⁶

¹⁹⁶ Fuente, AVIÑO A, X.: "L'activitat lírica", en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol. III, p. 93

Obra	Director	Fecha estreno	Número representaciones
<i>Lohengrin</i>	Augusto Vianesi	06-03-1883	6
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	06-05-1883	6
<i>Der fliegende Holländer</i>	Francis Thome	12-12-1885	11
<i>Tannhäuser</i>	Joan Goula	11-02-1887	5
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	10-12-1887	1
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	09-02-1888	2
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	07-04-1888	9
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	22-11-1888	6
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	24-04-1889	1
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	21-11-1889	3
<i>Lohengrin</i>	Edoardo Mascheroni	30-10-1890	1
<i>Lohengrin</i>	Edoardo Mascheroni	11-04-1891	4
<i>Tannhäuser</i>	Joan Goula	07-11-1891	10
<i>Lohengrin</i>	Joan Goula	01-12-1891	6
<i>Lohengrin</i>	Leopoldo Mugnone	05-11-1892	8
<i>Der fliegende Holländer</i>	Leopoldo Mugnone	23-11-1892	12
<i>Lohengrin</i>	Vittorio M. Vanz	21-11-1895	7
<i>Tannhäuser</i>	Cleofonte	22-01-1897	1
<i>Lohengrin</i>	Rodolfo Ferrari	18-04-1897	6
<i>Lohengrin</i>	J. Vehils-J.Maertens	17-12-1898	10
<i>Die Walküre</i>	Joseph Maertens	25-01-1899	11
<i>Die Walküre</i>	Leopoldo Mugnone	15-04-1899	10
<i>Lohengrin</i>	Georges Marty	06-11-1899	10
<i>Tristan und Isolde</i>	Eduard Colonne-G.	08-11-1899	12
<i>Siegfried</i>	Joseph Maertens	11-11-1900	10
<i>Die Walküre</i>	Edoardo Mascheroni	17-12-1900	13

Puede observarse el predominio de *Lohengrin*, prácticamente absoluto hasta 1892, bastante más diluido en adelante. Incluso desde la temporada 1899-1900 hasta la de 1911-1912, *Lohengrin* alcanzaba 58 representaciones, que suponían una presencia importante a pesar de haber perdido el protagonismo exclusivo. El tenor Francisco Viñas, que como se verá protagonizó el éxito del primer *Lohengrin* de Valencia, lo cantaba por primera vez en Barcelona en 1888, muy poco antes que en Valencia. La bomba que el anarquista Santiago Salvador arrojó sobre el público del Liceo el 7 de noviembre de 1893, causando 20 muertos en el acto más un número indeterminado en días posteriores, provocó la lógica suspensión de esa temporada 93-94, no afectando a las posteriores.

El trabajo sinfónico funcionó como elemento difusor de especial importancia para el wagnerismo barcelonés. El primer acontecimiento relevante sobre este terreno lo constituyó la visita de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que en 1891 tocó en el teatro Tívoli y dio a conocer fragmentos del tercer acto de *Die Meistersinger von Nürnberg*, de *Tristan und Isolde*, y el conocido como “murmillos del bosque” de *Siegfried*.¹⁹⁷ Pero el trabajo estable corrió a cargo de la *Sociedad Catalana de Conciertos* que dirigía Antoni Nicolau, fundada en 1892, que presentó fragmentos de las óperas que se iban a escuchar o de otras desconocidas para el escenario catalán, en mejores condiciones de preparación que las representaciones liceísticas.¹⁹⁸ Las obras de Wagner fueron las que más expectación causaron en la programación de esta sociedad, despertando además la necesidad de ampliar el repertorio wagneriano presente en el Liceo, que hasta 1899 incluía solamente tres títulos. Desfilaron por dichos conciertos los preludios de *Tristan und Isolde*, de *Parsifal*, las obreturas de *Der fliegende Holländer*, de *Die Meistersinger von Nürnberg*, de *Tannhäuser*, el canto de las hijas del Rhin y la subida de los dioses al Walhalla del *Rheingold*, el final del primer acto, la cabalgada de las valquirias y la escena final de *Die Walküre*, la forja de la espada, los murmullos de la selva y el dúo final de *Siegfried*, la marcha fúnebre y la escena final del *Götterdämmerung*, el *Siegfried Idyll*, el prelude del tercer acto, vals de los aprendices y entrada de los maestros de *Die Meistersinger von Nürnberg* y los encantos del Viernes Santo de *Parsifal*.¹⁹⁹ Contó además la Sociedad, en noviembre de 1897, con el notable evento de la visita de Richard Strauss, que dirigió en Barcelona su *Don Juan y Tod und Verklärung*, y escribió a su padre elogiando la orquesta y el trabajo de su director titular.²⁰⁰

Aunque Beethoven y Wagner fueron los autores predilectos en las programaciones de Nicolau, con el tiempo un sector de la audiencia, liderada por el grupo denominado *Els paqueñus*, cuestionó la adecuación de sus

¹⁹⁷ JANÉS I NADAL, A.: op.cit., p.68

¹⁹⁸ AVIÑO A, X.: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p. 39-41

¹⁹⁹ AVIÑO A, X.: Op.cit., p.40 y 58

²⁰⁰ INFIESTA, M.: *El wagnerisme a Catalunya*, Barcelona, Infiesta editor, 2001, p. 28

interpretaciones a las intenciones del autor, haciendo que en 1898 la popularidad de este director decayese ostensiblemente.²⁰¹

Coincidiendo con las primeras representaciones de Wagner en los escenarios barceloneses, sucedía una verdadera eclosión de la prensa musical catalana. Con anterioridad a la década de los 80 ya se publicaron *El barcino musical* (1846), *La lira española* (1846), *La violeta de oro* (1851), *Eco de Euterpe* (1859), *La Gaceta Musical Barcelonesa* (1861) y *El Orfeón Español* (1862), pero es con esa década de 1880 cuando la aparición de publicaciones creció significativamente: *La violeta de Clavé* (1881), *Notas Musicales y Literarias* (1882), *La Ilustración Musical* (1883), *Enciclopedia Musical* (1886), *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888), *Butlletí de la Institució Catalana de Música* (1896), *La Música Ilustrada* (1899).²⁰²

A partir de 1899 las representaciones wagnerianas liceísticas dieron un salto cualitativo importante, al montarse en algo más de dos años *Die Walküre*, *Siegfried* y *Tristan und Isolde*, adentrándose así en el repertorio de plena madurez.

El 25 de enero de 1899 llegaba *Die Walküre* al Liceo, previa intensa preparación por la prensa. Dirigió Joseph Mertens y cantaron entre otros Ada Adini (Brünhilde), Emilia Corsi (Sieglinde), Emmanuel Lafarge (Siegmund), Agostino Gnaccarini (Wotan), Giovanna Lucacewska (Fricka) y Giovanni Scarneo (Hunding). Se adoptó por primera vez la costumbre wagneriana de oscurecer la sala durante la representación y se ayudó al efecto escénico de la cabalgada mediante una proyección cinematográfica, si bien en algunos cuadros se echaron en falta exigencias escénicas del autor. La obra obtuvo once representaciones en su primera temporada, se volvió a presentar en la de primavera siguiente con diez, 1900-1901 con doce, 1902-1903 con siete, 1906-1907 con tres, 1907-1908 con cinco, 1909-1910 con cuatro, 1910-1911 con cuatro, 1911-1912 con seis, 1912-1913 con dos y 1913-1914 con tres. El 28 de

²⁰¹ AVIÑO, X.: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p. 68-69

²⁰² BONASTRE, F.: "Barcelona", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p. 230

diciembre de 1911 se cantó el primer acto en catalán. Es decir, se trató de una de las obras wagnerianas más presentes en los escenarios barceloneses desde su estreno hasta el comienzo de la guerra europea. La obra alcanzó gran difusión entre los ciudadanos, de modo que en el carnaval del mismo año de su estreno aparecieron niñas disfrazadas de valkirias y niños de Wotan, e incluso parece que se extendió el vocablo “valkiria” para referirse a las sirvientas,²⁰³ lo que sugiere una inquietante imagen propia asociada con Wotan por quienes usaban la palabra conociendo sus connotaciones wagnerianas. Cuando algunos años después, durante la temporada 1909-1910, Ramir Lorenzale realizó las pinturas situadas sobre la boca del escenario, el lugar principal lo ocupó una escena de *Die Walküre*.²⁰⁴

El 8 de noviembre del mismo año 1899 llegaba el turno a *Tristan und Isolde*, preparada en la prensa con especial competencia por parte de Joaquim Pena. Dirigió Eduard Colonne y cantaron Ada Adini (Isolde), Franco Cardinali (Tristan), Erina Borlinetto (Brangäne), Giraldoni (Kurwenal) y Leopold Cromberg (Marke). La escenografía fue criticada principalmente por el siempre exigente Joaquim Pena, a pesar de que Soler Rovirosa se había trasladado previamente a Alemania para estudiar las novedades europeas, particularmente de Bayreuth. Sólo la interpretación de Adini resultó unánimemente elogiada en la prensa. A pesar de todo, la obra obtuvo buena acogida del público. Estuvo presente en cuatro temporadas más antes de la guerra mundial, con un total de 28 representaciones.

El 15 de noviembre de 1900 llegaba *Siegfried*, bajo la dirección de Mertens, cantando Raffaele Grani (Siegfried), Luisa Ehrenstein (Brünhilde), Wanda Borissoff (Erda), Agostino Gnaccarini (Wotan) y Dante Zucchi (Mime). Acababa de fallecer el escenógrafo habitual, Soler i Rovirosa, de manera que la escenografía se montó apresuradamente y Joaquim Pena encontró nuevos motivos para su habitual intransigencia. No parece que la obra gustase tanto

²⁰³ JANÉS I NADAL, A.: op.cit., p.70-71

²⁰⁴ JANÉS, A., MATABOSCH, J. y PUJOL, X.: *Wagner al Liceu*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004, p.27

como las anteriores, pero hasta el comienzo de la guerra apareció en cinco temporadas más, con un total de 33 representaciones.

El 16 de noviembre de 1901 se estrenaba el *Götterdämmerung*, dirigido por Franz Fischer y cantado por Raffaele Grani (Siegfried), Marguerite Picard (Brünhilde), Biondelli (Gutrune), Bensaude y Rosatto. Los gastos de decorado fueron aprobados por 20.000 pesetas, aunque recortados después, y los dos escenógrafos viajaron a Bayreuth para instruirse, aunque una vez más el resultado no parece haber sido satisfactorio. Tampoco la interpretación en general satisfizo, con más cortes de los habituales (toda la escena entre Brünhilde y Waltraute fue suprimida), que dificultaron la comprensión del argumento, y el público manifestó su descontento entrando y saliendo continuamente de la sala. La versión parece haber sido tan defectuosa, que la Associació Wagneriana redactó una carta de protesta, exceptuando de sus quejas sólo al director Fischer. Obtuvo ocho representaciones, las sucesivas algo mejor aceptadas que la primera, y la obra sólo apareció en dos temporadas más antes de la guerra (1909-1910 y 1910-1911), con un total de ocho representaciones más.²⁰⁵

Un acontecimiento fundamental en la historia del wagnerismo catalán fue la creación de la *Associació Wagneriana*, el 2 de noviembre de 1901, que desarrollará una enorme actividad y dejará sentir el peso de sus opiniones. Se trataba de una iniciativa de un grupo de jóvenes estudiantes, que pronto encontró su voz más autorizada en el periodista y licenciado en derecho Joaquim Pena, así como una dirección artística en el director de orquesta y articulista Antoni Ribera.²⁰⁶ Al año siguiente de su fundación contaba con 251 socios. Hasta junio de 1906 la asociación organizó 87 sesiones de estudio de dramas wagnerianos, que incluían lectura y análisis del texto, interpretación al piano por separado de los temas musicales y finalmente interpretación completa de la obra, constituyendo así cada sesión un trabajo educativo de primer orden. Se organizaron además 15 conciertos dedicados exclusivamente

²⁰⁵ JANÉS, A., MATABOSCH, J. y PUJOL, X.: *Wagner al Liceu*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004, p.33-35

²⁰⁶ INFIESTA, M.: *El wagnerisme a Catalunya*, Barcelona, Infiesta editor, 2001, p.13-15

a obras de Wagner y otros muchos a diversos autores de todas las épocas, a menudo con análisis previo. Hubo además en la asociación 175 sesiones de conferencias, no sólo sobre Wagner, que en 1908 se recogieron y publicaron en un volumen. La conferencia más polémica resultó una de Domènech Espanyol sobre *Parsifal*, cuyas peculiares opiniones amplió y plasmó después en un libro publicado en Barcelona en 1902: *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner*. Alfonsina Janés no duda en calificar este libro como uno de los más originales que jamás se hayan escrito sobre Wagner:²⁰⁷ defiende una interpretación exclusivamente católica del argumento, una inspiración de la obra por parte del Espíritu Santo y una simbología en los propios temas musicales que apunta a visiones del presente y de asuntos bíblicos. La excentricidad de este punto de vista hizo que el propio Pedrell lo ridiculizara, aunque Pena, sin pronunciarse abiertamente sobre el contenido, defendió la erudición y rigor del autor.

Las traducciones al catalán que realizó la asociación de los textos de Wagner resultaron de gran éxito y difusión, pero las reiteradas presiones para que se cantase su obra en catalán en vez de en italiano apenas consiguieron abrirse paso testimonialmente en el Liceo: se logró únicamente que algunos fragmentos ovacionados se repitiesen en catalán, costumbre que inició Viñas el 29 de noviembre de 1903, con el *racconto* de *Lohengrin*. En 1909 Viñas y Ramón Blanchart la ampliaban a tres fragmentos del *Tannhäuser*, mientras que el éxito más prometedor, pero que no tuvo continuidad, se alcanzaba el 28 de diciembre de 1911, fecha en que se ofreció en catalán todo el primer acto de *Die Walküre*. Pero la cuestión idiomática más llamativa corresponde en realidad a un *racconto* en esperanto, cantado en 1908 en el teatro del Bosque, con motivo de un festival de esperanto.

El trabajo de reducciones para canto y piano realizadas desde la asociación se financiaba mediante suscripción, pero su éxito no alcanzó a las obras más avanzadas de Wagner: en 1906 aparecía la reducción de *Lohengrin*, en 1907 la de *Die Meistersinger von Nürnberg* y en 1908 la de *Tannhäuser*,

²⁰⁷ JANÉS, A., MATABOSCH, J. y PUJOL, X.: *Wagner al Liceu*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004, p.45

pero la de *Tristan und Isolde* prevista para el año siguiente hubo de retrasarse dos años más por falta de suscriptores y la del ciclo *Der Ring des Nibelungen*, prevista para 1911, no llegó a salir nunca.²⁰⁸ Esto ofrece un interesante dato complementario a la disminución en número del público adicto a Wagner conforme se entraba en su repertorio más avanzado.

Las relaciones de la asociación con el Liceo resultaron especialmente problemáticas, dado que las exigencias de aquélla en cuanto a interpretación y escenografía eran muy estrictas y nunca se correspondían con lo ofrecido en el teatro barcelonés. Los intentos de colaboración entre el Liceo y la asociación terminaban invariablemente en desencuentros, y la pobreza de la escenografía era una de las permanentes acusaciones de Joaquim Pena. La recreación del elemento fantástico parece haber sido una exigencia importante del wagnerismo barcelonés, de origen romántico, y se manifestaba también en la animosidad de la crítica wagneriana contra los argumentos veristas de otros repertorios. En palabras de Roger Aliet:

“...trobaven incompatible la realitat de la vida quotidiana amb l'òpera, perquè la realitat no era sublim, i ells, com a plançons tardans del romanticisme, volien de totes passades ‘sublimar’ l'espectacle operístic.”²⁰⁹

A partir de 1903 las obras de Wagner mejor asentadas en el repertorio liceísta intensificaron su presencia sobre escenarios secundarios: el 19 de marzo de 1903 se montaba *Lohengrin* en el Tívoli, donde regresaría en 1908, 1911 y 1913; en junio de 1909 sucedían cuatro representaciones de *Die Walküre* en la plaza de toros de Las Arenas; *Lohengrin* podía presenciarse en el teatro del Bosque en 1907, 1908, 1909 y 1913, y sobre este mismo escenario se realizaba un *Tannhäuser* en 1910; en cuanto al teatro Novedades, hacía un *Lohengrin* en 1909. De este modo, al tiempo que la primacía de *Lohengrin* se diluía en el Liceo, se consolidaba sobre escenarios más modestos.

²⁰⁸ JANÉS, A., MATABOSCH, J. y PUJOL, X.: *Wagner al Liceu*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004, p.48

²⁰⁹ ALIER, R.: “El gran llibre del Liceu”, en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol.12, p.107. Traducción de la cita en Anexo III.

El tema wagneriano, en cualquier caso, acreditaba su presencia en toda la sociedad barcelonesa del nuevo siglo a través de diversas manifestaciones. En las fiestas de la Merced del 1 de octubre de 1904, por ejemplo, una cabalgada musical portaba en uno de sus carros una alegoría sobre la música de Wagner: sus ocupantes representaban valkirias y escenificaron además una involuntaria imitación del final wagneriano de *Die Walküre*, cuando se vieron rodeadas por fuego real a causa de un accidente, que fue controlado con rapidez desde el carro de bomberos que para su fortuna les seguía.

En 1903 se adoptaba como norma general en el Liceo el oscurecimiento de la sala durante las representaciones, siguiendo la costumbre wagneriana difundida desde Bayreuth. El empresario del teatro Bernís recibió entonces una carta de protesta firmada por diecisiete personas relevantes, que llegará a manos de Joaquim Pena originando su consiguiente sarcasmo desde las líneas del semanario Joventut. El texto de la carta merece citarse, pues manifiesta de manera explícita actitudes del público que se verán reproducidas en el caso de Valencia, aunque nunca expuestas de una manera tan abierta y beligerante:

“El Liceo es casi el único, o poco menos, hermoso sitio de verdadera sociabilidad, y si bien la representación escénica es un atractivo que motiva la asistencia al teatro, el interés principal se concentra en la sala más que en el escenario, y por consecuencia la iluminación de la misma es de carácter preferente, pues sin luz no existe aliciente alguno para la mutua expansión de los habituales concurrentes (...) El lujo en los trajes de las señoras, que tanta importancia da al teatro del Liceo en beneficio de nuestra industria del lujo, se halla seriamente amenazada de continuar el abuso de tener el teatro a oscuras casi toda la noche, pues ya las señoras se quejan diciendo que realmente no vale la pena de gastar en trajes y molestarse en adquirir joyas y acicalarse si sólo pueden lucirlas durante dos o tres intermedios de quince o treinta minutos cada uno en toda una noche de función. Si el desaliento de nuestras encopetadas damas cundiera, el hermoso aspecto de nuestro coliseo sufriría un terrible golpe, quedando el teatro al nivel de los de tercero o cuarto orden.”²¹⁰

El estreno barcelonés de *Die Meistersinger von Nürnberg* llegaba al Liceo el 19 de enero de 1905, con una orquesta menos visible gracias a las

²¹⁰ Citado en ALIER, R.: “El gran llibre del Liceu”, en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol.XII, p.113

obras realizadas en el teatro. Las primeras representaciones fueron dirigidas por Michelle Balling, después sustituido por Antoni Ribera, y cantaron Fausta Labia (Eva), Arturo Pessina (Hans Sachs), José Torres de Luna (Pogner), Luigi Innocentini (Walther), Bellatti y Nanetti. Sólo Labia parece haber cantado bien, y los decorados resultaron una vez más deficientes. Pese a todo, la obra gustó mucho al público.

Los intentos para montar el ciclo completo *Der Ring des Nibelungen* en Barcelona tuvieron cierta antigüedad: ya en 1889 estuvo cerca de hacerlo el empresario de ópera vienés Angelo Neumann, que dirigía una compañía wagneriana ambulante;²¹¹ bastante después, según aseguraba Joaquim Pena, Richard Strauss habría firmado un compromiso para ofrecer el ciclo en 1902, con reparto íntegramente alemán, pero no se supo más del asunto. El ciclo se presentó finalmente en 1910 en el Liceo, comenzando por *Rheingold* el 30 de marzo. Hubo cuatro representaciones completas, volviéndose a montar la temporada siguiente. Dirigió en la primera temporada Franz Beidler, y cantaron entre otros Angelo Masini Pieralli (Wotan), Guido Vaccari (Loge), Tullio Quercia (Alberich), Viginia Guerrini (Fricka), Maria Giudice (Brünhilde), Guido Vaccari (Siegmund), Ruszkowska (Sieglinde) y Giuseppe Borgatti (Siegfried), mientras que el de la siguiente temporada fue dirigido por Willibald Kaehler. La comprensión del público no parece haber resultado idónea, pero los temas del argumento inundaron semanarios satíricos en forma de alegorías sobre situaciones contemporáneas, contribuyendo a hacer omnipresente el asunto wagneriano.

En 1912 merece señalarse una curiosa iniciativa de Joaquim Pena y Francisco Viñas: llevar *Parsifal* al aragonés Monasterio de Piedra, para representarla allí cuando expirase la prohibición testamentaria establecida por Wagner que la reservaba a Bayreuth, es decir, terminado el año 1913. El proyecto incluía la construcción de un teatro y un hotel, que deberían servir para otras muchas representaciones, wagnerianas o no, proyecto que fue acometido con gran entusiasmo y en el que se involucraron las asociaciones

²¹¹ Se trata de la compañía ya mencionada en las p.62-63, que parece haber pensado en España siete años después que en Italia.

wagnerianas de Barcelona y Madrid. Por su localización apartada de las grandes ciudades, la idea remitía claramente al modelo de Bayreuth. No prosperaron, sin embargo, los contactos para buscar financiación, ni terminaron de coordinarse ambas asociaciones wagnerianas, de manera que no llegó a materializarse nada de este ambicioso proyecto. La capacidad de Wagner para convertir en realidad sus sueños y proyectos artísticos no parece que alcanzase a las asociaciones wagnerianas peninsulares.

Los conciertos instrumentales no dejaron de ofrecer repertorio de piezas de Wagner durante estos años de grandes estrenos, pero merecen especialmente señalarse la serie de seis conciertos en mayo de 1913, íntegramente dedicados al compositor para celebrar el centenario de su nacimiento, con dirección de Beidler, Lamote de Grignon y Luis Millet.

En 1914 llegaba *Parsifal* al Liceo, en el mismo momento en que se cumplía el final de la prescripción testamentaria aludida. A las 22:25 del 31 de diciembre de 1913 comenzaba la representación. La escenografía se montó apresuradamente, debido a ciertas desavenencias, la dirección musical correspondió a Beidler, y cantaron Francisco Viñas (*Parsifal*), Cesare Formichi (*Amfortas*) Conrat Giralt (*Amfortas*), Vincenzo Vetón (*Gurnemanz*) y Margot Kaftal (*Kundry*). Se alcanzaron trece representaciones, pero no parece haber sido un suceso satisfactorio. El propio Beidler mostró su disgusto general, salvando a Viñas, a Bettoni y al escenógrafo Vilumara. Parte del público abandonaba la sala durante el primer entreacto o durante el segundo, resultando particularmente despreciado el segundo acto.²¹² La *Associació Wagneriana*, siguiendo su línea dura habitual, se mostró muy disgustada y el 6 de enero Pena daba una conferencia donde habló de profanación y propuso como expiación un montaje en el entorno de Montserrat, propuesta que evidentemente carecía de realismo y no llegó más allá de su mero enunciado.²¹³ Esta propuesta no era caprichosa desde un punto de vista wagneriano, ya que respondía a una identificación aceptada por los propios

²¹² JANÉS I NADAL, A.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983, p.130

²¹³ MATABOSCH, J., JANÉS, A. y PUJOL, X.: *Wagner al Liceu*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004, p.65-71.

comentaristas alemanes durante esta época entre el Monsalvat donde Wagner sitúa el reino del Grial del argumento, y el Montserrat catalán,²¹⁴ asunto que en el caso valenciano encontrará su paralelo en las asociaciones del Grial wagneriano con el Santo Cáliz venerado en la catedral metropolitana.

Un cuadro general sobre el número aproximado de representaciones liceísticas wagnerianas hasta 1914 ofrece el siguiente resultado:

	Fecha estreno	Total repr. hasta 1914
<i>Lohengrin</i>	6 marzo 1883	-(¹)
<i>Der Fliegende Holländer</i>	12 diciembre 1885	20
<i>Tannhäuser</i>	11 febrero 1887	55
<i>Die Walküre</i>	25 enero 1899	67
<i>Tristan und Isolde</i>	8 noviembre 1899	28
<i>Siegfried</i>	11 noviembre 1900	33
<i>Götterdämmerung</i>	16 noviembre 1901	16
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	19 enero 1905	(15) ⁽²⁾
<i>Rheingold</i>	30 marzo 1910	8
<i>Parsifal</i>	31 diciembre 1913	14

1.-Aunque no se han podido recopilar aquí datos globales, *Lohengrin* fue con diferencia la obra más representada durante este periodo. Basta con los datos hasta 1900 del anterior cuadro.

2.-El número hace referencia sólo a la temporada de su estreno.

El desarrollo del wagnerismo catalán durante este periodo, pone en evidencia la importancia del efecto combinado de distintos factores:

- a) Personalidades que por su elevado nivel cultural y facilidad de desplazamientos conocían la música de Wagner antes de que llegase a los escenarios locales, lo que implicaba un elevado nivel económico. Conviene recordar que la estancia de Marsillach en un sanatorio suizo, donde se produce su *conversión* wagneriana, suponía un gasto elevado.
- b) Un teatro de la ópera en condiciones de montar temporadas ambiciosas, junto a un público deseoso de conocer novedades europeas.
- c) Una actividad sinfónica como acicate para despertar el deseo de representar obras aún desconocidas en los escenarios locales.

²¹⁴ MATA VILADIU, J.: *El wagnerisme a Barcelona: Instrumentalització i façana*, Barcelona, Agrupació catalana per al foment de la cultura, 1994, p.20-21, Mención de "Monsalvat" en *Parsifal*, indicaciones a la primera escena del Acto I. WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol.10, p.546, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.5243 (vid. *Wagner-SuD*, vol.10, p. 324)

1.9.2 MADRID

1.9.2.1 SITUACIÓN PRECEDENTE

Durante las últimas décadas del siglo XVIII, la importante presencia de música orquestal centroeuropea en Madrid está constatada en la Biblioteca Musical de la Corte, siendo Franz Joseph Haydn el compositor con mayor número de partituras,²¹⁵ y estando acreditada la relación de la Corte con el comerciante de música vienés más importante en la época, Johann Traeg. Es conocida la importante difusión de Haydn en España, que envió además obras a las casas de Osuna y Benavente y al Duque de Alba. También en el terreno operístico, desde Esterhaza se mandó una copia a la corte de Madrid de la ópera *L'isola disabitata*, de este mismo compositor. En febrero de 1787 se iniciaron los conciertos públicos en Los Caños del Peral, que tenían lugar los domingos, martes y sábados.

En cuanto a la ópera, durante el siglo XVIII la dinastía Borbón impuso la italiana, que dominó tanto el Coliseo del Buen Retiro como el Teatro de los Caños del Peral, dejando de practicarse solamente durante el reinado de Carlos III (1759-1788), por un desinterés de este monarca que permitió ganar terreno a la zarzuela, pero regresando en 1787.

Las guerras napoleónicas y los acontecimientos políticos posteriores deterioraron completamente la práctica de la música orquestal en Madrid, pero bastante menos la ópera, que al igual que en Barcelona, se sobrepuso con más facilidad a los problemas de comienzos del siglo XIX. Se retomó la tradición italianista con Rossini, que dominó las primeras décadas. El dominio operístico italiano en los escenarios madrileños fue en detrimento no sólo de la ópera francesa o alemana, sino también de una ópera nacional reclamada insistentemente por un sector de la crítica, cuyo lugar ocupó finalmente la zarzuela, durante la segunda mitad del siglo, pero dirigida a sectores de público más populares. Se ofrecieron óperas en los teatros Príncipe (con capacidad

²¹⁵ FISHER, S.C.: "A Group of Haydn Copies for the Court of Spain: Fresh Sources, Rediscovered Works, and New Riddles", en *Haydn-Studien*, 4/ii (1978), p.65-84

para 1240 personas, edificado en 1802 y reformado y reubatzado como teatro Español en 1849), de la Cruz (con capacidad para 1320 personas, derribado en 1856) y del Circo (construido en 1842, que gozó del patronazgo del marqués de Salamanca, con capacidad para 1600 personas).²¹⁶

El Teatro de Los Caños del Peral fue cerrado en 1810 y demolido en 1817, ocupando su emplazamiento el Teatro Real, construido según el modelo de La Scala e inaugurado en 1850 con *La favorite* de Donizetti. La finalización de su lenta construcción se debió al impulso de la reina Isabel II. Tenía capacidad para 2.404 espectadores. Otros teatros madrileños con importante aforo, durante la segunda mitad del siglo XIX, fueron el Rossini (2.750 espectadores, abierto en 1864), Príncipe Alfonso (2.500 espectadores, abierto en 1863 como circo, adaptado a teatro en 1870), Apolo (2.200 espectadores, abierto en 1873), de los Bufos (2.147 espectadores), Novedades (1.778 espectadores, abierto en 1843 y cerrado en 1888) y de la Zarzuela (1766 espectadores, abierto en 1856)²¹⁷ El Teatro Real se repuso de un incendio en 1867 y durante el sexenio revolucionario cambió el nombre por Teatro Nacional de la Ópera.²¹⁸

En cuanto a la música orquestal, fue a partir de 1848 que comenzaron los intentos por constituir agrupaciones estables, pero que solamente consiguieron ofrecer series de conciertos sin continuidad, con orquestas cuyo núcleo procedía de los músicos del Teatro Real.²¹⁹

²¹⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p.11-18

²¹⁷ TORRES, J.: "Madrid" (ópera), *Grove Music Online*, ed. L.Macy (acceso Julio 2007) <<http://www.grovemusic.com>> y SETEVENSON, R.: "Madrid", *Grove Music Online*, ed. L.Macy (acceso Julio 2007) <<http://www.grovemusic.com>>

²¹⁸ Había quien prefería añadir "italiana" a ese pomposo nombre, ya que era la ópera italiana el repertorio dominante y la nacional no terminaba de aparecer. (GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p.27)

²¹⁹ CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p. 304-308

1.9.2.2 MÚSICA DE WAGNER Y WAGNERISMO

Como primer testimonio de conocimiento wagneriano se suele hacer referencia a una carta del entonces diplomático Juan Valera dirigida a su hermano José, el 26 de noviembre de 1856, comentando una representación de *Tannhäuser* en Berlín. Valera se pronunciaba en tono jocoso sobre el argumento, pero manifestando gran admiración respecto de la música y la escenografía. La cosa no pasó de ahí: no se trataba, como en el caso posterior del catalán Marsillach, de una conversión wagneriana.

Un salto cualitativo para la vida musical madrileña fue la serie de conciertos orquestales que dirigió Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) en colaboración con Joaquín Gaztambide (1822-1870) en el Teatro de la Zarzuela,²²⁰ en marzo de 1859, por el hecho de estar destinados a un público que pagaba entrada, no a las personalidades de la corte. Al año siguiente, 1860, se fundaba la *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*, pero esta institución solamente pretendía realizar conciertos esporádicos con fines benéficos. A esta Sociedad se debe, sin embargo, la primera audición wagneriana en Madrid: el 13 de marzo de 1864, en el salón del Conservatorio y bajo la dirección de Barbieri, se interpretó la marcha del segundo acto de *Tannhäuser*, dos años después que en Barcelona por Clavé. La pieza fue repetida el 19 de marzo de 1864, y dos veces más en 1867.²²¹

Finalmente, en 1866 Barbieri fundaba la *Sociedad de Conciertos*, que en realidad no se constituyó legalmente hasta mayo del año siguiente. Esta orquesta fue creada directamente por músicos, sin apoyo empresarial ni institucional, contaba con una plantilla media de 96 instrumentistas, y al principio también unos coros. La decisión de eliminar los coros en 1868 ocasionó la dimisión del propio Barbieri. La Sociedad de Conciertos fue dirigida sucesivamente por el referido Barbieri (1866-8), Joaquín Gaztambide (1868),

²²⁰ Barbieri y Gaztambide tuvieron fuertes desavenencias durante estos eventos (SUÁREZ GARCÍA, J.I.: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, p.204-206)

²²¹ ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p. 42

Jesús de Monasterio (1869-76), Mariano Vázquez (1877-84), Tomás Bretón (1885-91), Luigi Mancinelli (1891-93), y después hasta el cese de su actividad en 1903, por muchos directores contratados sólo para ciclos de conciertos, mientras ejercía como segundo director Jerónimo Giménez.²²² Entre los directores que circularon en esta última fase, hubo figuras de la talla de Herman Levi, Camile Saint-Saëns, Felix Weingartner, y en 1898 Richard Strauss, tras su ya referido paso por Barcelona. Joaquín Gaztambide (1822-1870) dirigió el estreno madrileño de la obertura de *Tannhäuser*, el 11 de julio de 1868, que se volvió a tocar seis veces durante el verano, con gran éxito.

La revolución de 1868 parece haber aumentado el interés por Wagner en Madrid, constatado en la prensa diaria y especializada, en el contexto de un interés por la cultura germana y por las ideas revolucionarias, pero la guerra franco-prusiana (1870-1871) y la posterior unificación alemana bajo el Kaiser prusiano influyeron en sentido inverso.

Las piezas wagnerianas interpretadas por la *Sociedad de Conciertos*, en principio no pasaban de la obertura de *Rienzi*, la obertura y la marcha de *Tannhäuser* y el prelude de *Lohengrin*. Entre 1878 y 1884 existió también en Madrid la orquesta de la *Unión Artístico-Musical*. Entre ambas orquestas, en el periodo que va de 1875 a 1883 se ampliaron los fragmentos wagnerianos interpretados: obertura de *Die Meistersinger*, *Der fliegende Holländer*, prelude de *Parsifal*, fragmentos de *Götterdämmerung* y *Die Walküre* (cabalgata), *Huldigungsmarsch*, *Kaisermarsch*. Este periodo coincide con las primeras representaciones de óperas wagnerianas en Madrid.

El 5 de febrero de 1876 se representaba en Madrid *Rienzi*, la primera ópera de Wagner que se montaba en España. La dirección musical correspondió a Skoczpole, y en el reparto entraron Alicie Spaak (Irene), Tamberlick (Cola Rienzi), Ordinas (Steffano), Pozzoni (hijo de Steffano Colona), Roudil (Paolo Orsini) y David (Raimondo). Se dieron diecinueve funciones, y la obra sufrió sucesivos recortes para ajustarla a las duraciones acostumbradas.

²²² CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p. 112-113

El mismo empresario que había montado *Rienzi*, Teodoro Robles, intentó hacer *Tannhäuser* al año siguiente, pero los críticos frustraron la intención.

Los años setenta coinciden también con un cambio sustancial en la crítica musical. La prensa exclusivamente musical madrileña tenía una tradición eminentemente operística. Se había iniciado con *Iberia Musical* (1842), convertida en su segundo año en *La Iberia Musical y Literaria*, seguida por *El Anfitrión Matritense* (1843), *El Genio* (1843), la *Gazeta Musical de Madrid* (1855), *La escena, revista semanal de música* (1865), *Revista y Gaceta Musical* (1866), *El Artista. Música, teatro, salones* (1866-68), *La ópera española*, *El Arte. Semanario Lírico-Dramático*. Hasta los años 70 la crítica musical madrileña prestó muy escasa atención tanto a la zarzuela como a la música instrumental, centrándose casi exclusivamente en la ópera, y dentro de esta en el repertorio italiano de Rossini, Bellini y Donizetti. Incluso Verdi encontraba serios reparos. A partir de 1871, sin embargo, la situación cambió sustancialmente con la actividad pro-wagneriana del articulista Antonio Peña y Goñi (1846-1896), pero desde las líneas de la prensa diaria. Peña y Goñi fue durante las últimas décadas del siglo XIX la figura central del wagnerismo madrileño, junto con el crítico José Castro y Serrano (1829-1896), que polemizó contra Barbieri en favor de Wagner.

Obviamente, *Rienzi* no suministró mucha información al público madrileño sobre los aspectos polémicos e innovadores de la obra wagneriana, por lo que tiende a concederse más importancia a la representación de *Lohengrin*, el 24 de marzo de 1881, en el Teatro Real. La dirección musical correspondió a Joan Goula, y en el reparto entraron Ginevra Giovannoni (*Elsa*), Giussepina Pasqua (*Ortrude*), Julián Gayarre (*Lohengrin*), Giuseppe Kaschmann (*Friedrich von Telramund*), Antonio Ponsini (*Heraldo*) y Antonio Vidal (*Rey*). El éxito de *Lohengrin* fue enorme, contribuyendo en buena medida el acierto interpretativo y la cuidada escenografía. En cuanto al juicio sobre la obra, la coincidencia de la crítica sobre la riqueza de la orquestación wagneriana fue el aspecto más unánime. José Subirá recoge una charla en el Casino sobre el argumento de esta obra, que sugiere una visión desmitificadora pasada por la vía realista y costumbrista de la zarzuela:

“Uno de los contertulios, así lo refería más tarde Gutiérrez Gomero, manifestó que tal ópera debía sustituir su extraño título por otro más adecuado y preciso: *La curiosa castigada...*; porque a Elsa, cuando menos lo esperaba, le cayó un marido por la vía acuática; después, este marido se cuele en la alcoba nupcial, y sin quitarse la armadura, empieza a decir castas soserías, cuando ella tal vez esperaba otra cosa. ¿No es muy natural que la doncella le preguntase quién era el tal sujeto y qué venía a hacer allí? Tales manifestaciones cayeron en gracia entre los amigos del grupo casinil, y uno de ellos, que se las echaba de picaronazo, sentenció ingenuamente: ‘¡Bah; esto se arregla con que en lo sucesivo acuda Lohengrin a la alcoba sin arreos militares y en pijama!’.”²²³

El siguiente título en ser conocido fue *Tannhäuser*, el 22 de marzo de 1890. La dirección orquestal correspondió a Luigi Mancinelli, y en el reparto estaban Benedetto Lucignani (*Tannhäuser*), Teresa Arkel (*Venus*), Morelli (pastor), Dufriche (*Wolfram von Eschenbach*), Joaquín Vanrrell (*Walther von der Vogelweide*), Antonio Ponsini (*Reinmar von Zweter*), Giuseppe Carlo Ziliani (*Heinrich der Schreiber*), Rossi (*Hermann*) y Tanci (*Biterolf*), con dirección escénica de Eugenio Salarich. Alcanzó 71 funciones, no despertando tanto entusiasmo como *Lohengrin*.

Al mismo tiempo que aparecían nuevos dramas de Wagner en el escenario madrileño, la actividad orquestal wagneriana de la *Sociedad de Conciertos* tuvo un giro significativo al tomar la dirección Mancinelli en 1890, respaldado desde la prensa por Félix Borrell.²²⁴ Aparecieron sucesivamente:

- Final de *Tristan und Isolde*, 11 de enero de 1891
- “Murmulllos de la selva” de *Siegfried*, 22 de febrero de 1891
- “Consagración del Grial” de Parsifal, 1 de marzo de 1891
- Obertura de *Die Meistersinger*, 22 de marzo de 1891
- Quinta escena del tercer acto de *Die Meistersinger*, 17 de enero de 1892

²²³ SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949, p.313. Años más tarde, con la obra perfectamente asentada en el repertorio del Teatro Real, el personaje de Lohengrin era motejado por algunos como “el caballero del pato” (idem, p.437)

²²⁴ De hecho Félix Borrell decidió dedicarse a la crítica para respaldar la actividad wagneriana de este director (SUÁREZ GARCÍA, J.I.: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, p.43-44)

-“Entrada de los dioses en el Walhalla” de *Das Rheingold*, 31 de enero de 1892

-Cuadro segundo del tercer acto de *Die Meistersinger*, 20 de marzo de 1892

-Suite para orquesta sobre *Tristan und Isolde*, 22 de enero de 1893

La siguiente novedad operística -como puede verse, especialmente preparada desde la *Sociedad de Conciertos*- fue *Die Meistersinger von Nürnberg* el 18 de marzo de 1893, cuyas vicisitudes antes de estrenarse mostraron la actividad con que contaba ya el wagnerismo madrileño. El tenor De Marchi manifestó que no podía aprender el papel, lo cual llegó a conocimiento de los sectores wagnerianos, que dirigidos por Félix Borrell y Telesforo Aranzadi organizaron una lluvia de pasquines, lanzados desde las localidades altas en el entreacto de la representación de *La forza del destino*, pasquines en los que se exigía el estreno aunque fuese sin tenor. El asunto, previo paso por comisaría de los organizadores del alboroto, consiguió el efecto pretendido, y De Marchi accedió a cantar. La dirección orquestal correspondió a Luigi Mancinelli, y el reparto a Eva Tetrizzini (Eva), Cesira Pagnoni (Magdalene), Delfino Menotti (Hans Sachs), Francesco De Marchi (Walther von Stolzing), Alfonso Mariani (Veit Pogner), José Tanci (Kunz Vogelgesang), José Fuster (Konrad Nachtigall), Antonio Baldelli (Sixtus Beckmesser), Cioni (Fritz Kothner), Giuseppe Zilliani (Balthasar Zorn), José Vivó (Ulrich Eisslinger), Alessandro Apollo (Augustin Moser), Pablo López (Hermann Ortel), Barba (Hans Schwarz), Martín Verdaguer (Hans Foltz), Enrico Giannini (David) y Giuseppe Rapp (Serenio). Alcanzó 26 funciones, recibiendo Mancinelli los mayores elogios, aunque la prensa se manifestó en buena parte hostil a la obra.

Der Fliegende Holländer se presentaba el 27 de octubre de 1896, con Joan Goula como director musical y un reparto que incluía a Blanchart (Holandés), Bendaazzi, Lavin, Stampanone, Tanci y Rossi, alcanzando 10 funciones. La crítica alabó la dirección escénica y la interpretación, pero dejaba claro que no se trataba de una de las obras más representativas y revolucionarias del autor, lo que evidenciaba la madurez en el conocimiento de Wagner que se había ganado desde los años del estreno de *Rienzi*.

En 1898 se produjo la ya referida visita de Richard Strauss a Madrid, que dirigió la Orquesta de la *Sociedad de Conciertos* los días 27 de febrero, 6 y 13 de marzo, en el Teatro Príncipe Alfonso, con unos programas que incluían fragmentos wagnerianos. Le acompañaba su mujer Pauline de Ahna (Strauss), que también intervino. Se interpretaron de Wagner la obertura de *Die Meistersinger*, la “Oración de Elisabeth” de *Tannhäuser* y la “Muerte de Isolda” de *Tristan und Isolde*.

Die Walküre apareció el 18 de enero de 1899, con la particularidad de presentarse íntegramente cantada en castellano, con traducción de José Juan Cadenas y Luis París. La expectación ante esta obra había sido fomentada por la publicación en 1898 del ensayo crítico *La Valkiria*, de José Lassalle,²²⁵ por una conferencia de Félix Borrell en el Ateneo el día anterior al estreno, y por los medios habituales de prensa. Se llegó a formar una *claque* con alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y del Círculo de Bellas Artes, destinada a evitar por todos los medios la actuación de alguna *claque* antiwagneriana, que finalmente no se produjo.²²⁶ La dirección musical fue una vez más de Joan Goula, y en el reparto estuvieron Gilboni (Brünnhilde), Fons (Sieglinde), Angioletti (Siegmund), Riera (Wotan), Calvo (Hunding), Blasco (Fricka), Blasco (Rossweisse), Benimeli (Waltraute), Dahlander (Schwertleite), Gilboni (Gerhilde), Gardetta (Grimgerde), Gasull (Siegrune), Montenegro (Helmwige) y Oliva (Ortlinde). La “cabalgata” causó entusiasmo en las localidades altas (*el Paraíso*) del teatro y frialdad en el resto, mientras que lo demás del tercer acto no parece haber gustado a casi nadie. Recibió en cambio muchos elogios la última escena del primera acto (“escena de la Primavera”), pero los mayores estuvieron dedicados a la dirección escénica de Luis París, que incluyó efectos de luces que sorprendieron, simulación realista de cabalgada, y fuego figurado mediante un sistema de vapor, suponiendo todo ello en total un abultadísimo gasto económico que la prensa no dejó de señalar.²²⁷

²²⁵ J. Lasalle: *La Valkiria. Ensayo crítico*. Madrid, Imprenta Teresiana, 1898

²²⁶ SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949, p.502-503

²²⁷ ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p. 65. En relación a *Heraldo de Madrid*, de 20 de enero de 1899.

El auge del wagnerismo madrileño fue representado en caricatura por el dibujante Ferrán Xumetra el 15 de agosto de 1900, en una viñeta titulada “El triunfo de Wagner (gran combate musical)”, donde los personajes de las óperas wagnerianas derrotaban a los correspondientes de Bellini y Verdi.²²⁸ La presencia social del tema wagneriano durante estos años también queda acreditada en el disfraz de Lohengrin que ganó el primer premio en los carnavales de 1900.

Apareció *Siegfried* el 7 de marzo de 1901, bajo la dirección musical de Campanini, y entrando en el reparto Vaccari (Siegfried), Avelina Carrera (Brünhilde), Concepción Dahlander (Erda), Inma Tinroth (voz del pájaro), Pini-Corsi (Mime), La Puma (Der Wanderer) y Lanzón (Fafner). El evento fue preparado con una conferencia en el Ateneo de Félix Borrell el 21 de febrero, además de los habituales medios de prensa. En cierto modo, también contribuyó a la expectación el éxito alcanzado por Francisco Viñas, que debutaba en el Teatro Real en el papel de Lohengrin el 5 de marzo (dos días antes de la presentación de *Siegfried*). Pero el día del estreno los huecos entre el público resultaron abundantes (sólo se ocupó una cuarta parte del aforo, en opinión de Subirá).²²⁹ Los mayores elogios fueron para el director, llevándose también buena parte las voces y la orquesta, además de manifestarse admiración por una compleja y sofisticada escenografía de Amalio Fernández bajo dirección escénica de Luis París. Se usaron máquinas importadas de Francia y Alemania y un cuidado vestuario. Algunos contratiempos, como que el dragón no estuviese completo o que el tenor Vaccari se cayera en el final del segundo acto desde una altura de dos metros sin daños personales, no fueron especialmente censurados (“Sigfrido ha caído muy bien en Madrid”)²³⁰. La crítica quedó sorprendida por la atención prestada por el público, señalando además que la representación de obras de Wagner ya no suscitaba las airadas disputas de otros tiempos.²³¹

²²⁸ *La música ilustrada*, 15 de agosto de 1900, referenciado por ORTIZ DE URBINA, P: tesis citada, p. 69

²²⁹ SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949, p.522

²³⁰ *El País*, 8 de marzo de 1901

²³¹ *El Imparcial*, 8 de marzo de 1901, referenciado por ORTIZ DE URBINA, P.: tesis citada, p.94

Paloma Ortiz de Urbina llama la atención sobre el creciente interés de la crítica local hacia la escenografía, que antes pasaba prácticamente desapercibida, interés que tenía mucho que ver con la presencia del repertorio wagneriano.²³²

Una parodia política escrita por Mariano de Cavia, en clave de humor y aparentemente inofensiva,²³³ fue publicada el 10 de marzo de 1901 en *El Imparcial*, bajo el título “Migajas del Siegfried”: el personaje de Siegfried era el pueblo español, que debía luchar contra Fafner (el atraso nacional), Mime (colectivo de “politicastos”), mientras Brünhilde representaba la vieja España batalladora y entrometida, condenada por los dioses al ensueño.

El 30 de abril de 1901 se fundó la Sociedad Filarmónica Madrileña, según idea al parecer surgida en torno al restaurante *Lhardy*, lugar de reunión wagneriano, Sociedad que tendrá un importante papel en el wagnerismo madrileño.

En mayo de 1901 visitó Madrid el importantísimo director Arthur Nikish, con la *Berliner Philharmoniker*, ofreciendo conciertos los días 2, 4, 6, 8 y 10, teniendo en los programas un protagonismo central las piezas de Wagner: “Murmullos de la selva” de *Siegfried* y obertura de *Tannhäuser* el día 2, obertura de *Der Fliegende Holländer* y final de *Die Walküre* el 6, Preludio y muerte de Isolda de *Tristan und Isolde*, obertura de *Rienzi* y marcha fúnebre de *Götterdämmerung* el 8, y finalmente preludio de *Lohengrin* y de nuevo obertura de *Tannhäuser* el 10. Los conciertos tuvieron un éxito clamoroso, que llegó al extremo de la concesión de la cruz de Isabel la Católica por el Gobierno español a dicho director. Funcionó la reventa a elevados precios (3 o 4 pesetas de la época por localidades de *paraíso*). Con todo, parece significativo que la primera sinfonía de Brahms, interpretada el día 8, no compartiera el entusiasmo

²³² ORTIZ DE URBINA, P.: tesis citada, p. 101

²³³ Evidentemente, la inocencia de estas alegorías políticas resulta en nuestra perspectiva presente bastante más discutible, una vez conocida la utilización que realizó el nazismo de ese tipo de mecanismo alegórico.

con que se recibieron las piezas de Wagner, pues demuestra que el interés wagneriano no resultaba meramente tributario de una actitud germanista.²³⁴

El 5 de noviembre de 1901 se volvía a montar *Siegfried* en el Teatro Real, alcanzando un impresionante número de representaciones, pero hacia estas fechas pasaba a ser el empresario arrendatario de este teatro José Arana, que impulsará una política de ahorro y no arriesgó en nuevos estrenos de Wagner. La serie de novedades wagnerianas propiciada por el anterior empresario, a pesar de haberse ganado el respeto del público asistente, no parece haber atraído suficiente número de espectadores como para constituir un negocio seguro. En su historia del Teatro Real, José Subirá se remite a la opinión de Carmena y Millán, que relacionaba directamente el cambio de repertorio con los problemas económicos:

“Veinte años antes, con el viejo repertorio, se daban ciento veinte funciones de abono, distribuidas en cuatro turnos; estando abonados entonces todos los palcos y 1.826 butacas. Eliminadas en la temporada 1895-96 muchas de aquellas obras antiguas, y sustituidas por otras de los repertorios francés y wagneriano, sólo hubo tres turnos, con un total de ciento ocho funciones; se había reducido a 664 las butacas abonadas, y en la misma proporción los palcos. Y en esa de 1901-1902, temporada que había acabado ahora con la empresa, hubo tan sólo noventa y seis funciones, repartidas en tres turnos; las butacas abonadas se redujeron a la cifra de 160, y el abono de los palcos experimentó un descenso a proporción, no obstante las abundantes óperas wagnerianas, cuya anuncio parecía un señuelo.”²³⁵

Durante las siguientes temporadas, José Arana reducía los eventos wagnerianos a obras ya previamente aceptadas por el público madrileño y que por tanto tenían una rentabilidad casi asegurada: *Die Walküre* en noviembre y diciembre de 1901 con diez representaciones, *Lohengrin* en diciembre de ese mismo año y enero y marzo del siguiente, con tan solo cuatro representaciones, y de nuevo *Lohengrin* en diciembre de 1902, esta vez con sólo dos representaciones y apenas atención de la prensa. Después hubo que esperar hasta finales de 1904 para volver a presenciar representaciones wagnerianas, también sin salir de lo ya conocido: *Lohengrin* y *Tanhäuser*,

²³⁴ ORTIZ DE URBINA, P.: tesis citada, p. 112-116

²³⁵ SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949, p.531-532

ambas bajo dirección de Edoardo Mascheroni, en la temporada 1905-1906 *Lohengrin* y *Siegfried* dirigidos por Edoardo Vitale, y en 1906-1907 *Lohengrin* por Mascheroni y *Tannhäuser* por el madrileño Ricardo Villa, dirección esta última especialmente elogiada.

El escenógrafo de formación europea Amalio Fernández, que había participado en casi todos los estrenos wagnerianos de Madrid, marchaba a América en septiembre de 1905, desilusionado al comprobar que la política de ahorro de los recientes empresarios teatrales, y especialmente en el Teatro Real, le impedía llevar a cabo sus exigencias de calidad sobre los decorados.

Entre tanto la Sociedad de Conciertos se disolvía, pero una buena parte de sus músicos iban a parar en 1904 a la recién creada Orquesta Sinfónica de Madrid, cuya dirección fue encomendada al wagneriano Enrique Fernández Arbós, que mantuvo el interés por Wagner en la música instrumental.

En junio de 1907 volvía a cambiar el empresario encargado del Teatro Real, dejando el cargo José Arana y pasando la gestión conjuntamente a Luis Calleja y Antonio Boceta, lo que supuso una decisiva apuesta wagneriana, que propiciaba además el regreso a Madrid del escenógrafo Amalio Fernández. Entre diciembre de 1907 y enero del año siguiente sucedieron solamente dos representaciones de *Tannhäuser*, dirigidas por Ricardo Villa, pero entre febrero y marzo de 1908 resultaron fundamentales las cuatro representaciones de *Die Walküre* que dirigió el vienés Walter Rabl, ya que este director causó enorme sensación, fue aclamado como verdadero descubridor de esta obra a los madrileños y permanecerá muy vinculado al Teatro Real y a sus eventos wagnerianos durante los años siguientes. La representación fue bilingüe: el papel de Wotan era cantado por Buers en alemán, al igual que el de Brünnhilde por Sengers, mientras el resto de voces cantaron en italiano, según la costumbre nacional.

En 1908 regresaba al Teatro Real la *Berliner Philharmoniker*, esta vez dirigida por Richard Strauss, en la que era su segunda visita a Madrid. La gira se concretó en tres conciertos entre abril y mayo, con programaciones en las

que siempre hubo una o dos piezas instrumentales de Wagner, siendo el compositor más interpretado, por encima de las obras del propio director. Dos de estas piezas pertenecían a obras escénicas todavía no escuchadas: el prelude de *Tristan und Isolde* y los “Los encantos del Viernes Santo” de *Parsifal*.

Rabl volvía a dirigir *Die Walküre* entre finales de 1908 y comienzos de 1909, con seis representaciones, y en esa misma temporada *Siegfried*, con cinco representaciones, y *Lohengrin* con ocho. Se consolidaba en estas funciones la presencia habitual de cantantes centroeuropeos, salteados entre los tradicionales italianos y nacionales, presencia que fue muy bien recibida por la crítica, por cuanto se les atribuía un estilo de interpretación más genuinamente wagneriano.

El 7 de marzo de 1909 llegaba el estreno madrileño del *Götterdämmerung*, bajo la dirección de Walter Rabl, entrando en el reparto Alice Guszalewicz (Brünhilde), Remond (Siegfried), Mansueto (Hagen), Schützendorf (Gunther), Lucacewska (Waltraute y primera norna), Luisa García Conde (Gutrune y Flosshilde), Kempré (Woglinde y segunda norna) y Carmen Barea (Wellgunde), con dirección de escena de Luis París y decorados de Amalio Fernández. El papel de Alberich fue suprimido por indisposición del cantante. Prepararon el evento una conferencia más de Félix Borrell en el Ateneo, el 3 de marzo sobre el *Götterdämmerung*, además de otra el 6 sobre el ciclo completo. Entre los artículos previos de prensa, Ortiz de Urbina llama la atención sobre los de Ernesto de la Guardia en *El País*, por salirse de los habituales resúmenes argumentales para centrarse en la reflexión sobre los símbolos.²³⁶ Siguiendo la costumbre de Bayreuth, a toque de trompeta se anunció el inicio de la obra y se cerraron las puertas para impedir la entrada a rezagados. La prensa destacaba la importancia orquestal, capaz de conseguir

²³⁶ ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p.169-170. Paloma Ortiz de Urbina considera que Ernesto de la Guardia es “probablemente el primer wagnerista hispano que centra la tetralogía en la tragedia de Wotan”. Como se verá más adelante, esta suposición debe ser corregida en favor del valenciano Eduardo López-Chavarri Marco, cuyo voluminoso tratado sobre la tetralogía es probablemente anterior.

un gran éxito global a pesar de que Remond cantase un Siegfried mediocre, lo que dio motivo para especular sobre el final de la era del divismo.

Se siguieron representando *Lohengrin* (misma temporada del estreno del *Götterdämmerung*), *Tannhäuser* (cinco representaciones en noviembre de 1909), de nuevo *Lohengrin* (cinco representaciones entre noviembre y diciembre), *Die Walküre* (seis funciones entre enero y febrero de 1910), un retorno de *Götterdämmerung* con Rabl (cinco funciones entre febrero y marzo), hasta llegar al estreno del *Rheingold*, en el Teatro Real el 2 de marzo de 1910, que alcanzó seis representaciones. Dirigió la orquesta en *Rheingold* el ya casi habitual Walter Rabl, se encargaron de la escena de nuevo Luis París y Amalio Fernández, y estuvieron en el reparto Massini-Pieralli (Wotan), Alfredo Zongui (Loge), Cigada (Alberich), Nanetti (Mime), Petri (Fricka), Vidal (Fafner), Foruria (Fasolt), Rusckowska (Freia), Carlos R. del Pozo (Donner), Serna (Froh), Pierini (Erda y Flosshilde), Luisa García Conde (Woglinde) y Pilar Roldán (Wellgunde). Henri Coller daba una conferencia en el Ateneo sobre “El oro del Rhin” el 4 de febrero. La obra se presentó dividida en dos actos y con fallos escénicos, aunque se elogiaron los decorados de Fernández.

También en marzo de 1910 visitaba Madrid el wagneriano José Lassalle, dirigiendo la Münchner Tonkünstler Orchester, aunque la cantidad de obras escénicas de Wagner que ya constituían repertorio habitual madrileño, relativiza mucho el papel difusor de los fragmentos instrumentales a estas alturas.

En la temporada 1910-1911 el Teatro Real tuvo un total de 30 representaciones wagnerianas, siendo Wagner con diferencia el autor más escenificado, seguido de Verdi con 16 representaciones y Puccini con 9. Se representaban *Siegfried*, *Die Walküre*, *Rheingold*, *Lohengrin* y *Götterdämmerung*, sucediendo el 15 de febrero de 1911 el estreno de *Tristan und Isolde*. Alcanzó este estreno siete representaciones, bajo la dirección de Gino Marinuzzi, escena a cargo de Luis París y Amalio Fernández y el siguiente reparto: Francisco Viñas (Tristan), Cecilia Gagliardi (Isolde), Virginia

Guerrini (Brangäne), Masini Pieralli (Marke), Challis (Kurwenal) y Del Pozo (Melot).

Una de las consecuencias de la impresión causada por el *Tristan und Isolde* fue la creación en abril de 1911 de la Asociación Wagneriana de Madrid, que en el año de su fundación contaba con 251 socios y que en 1913 alcanzaba ya los 2016. La presidencia era del duque de Alba, y parece ser que muchos socios estaban más motivados por el snobismo que por la obra de Wagner. Casi todas las creaciones importantes de Wagner ya eran por entonces conocidas y aplaudidas en la ciudad, por lo que hubo quien dudó que a una asociación de esa naturaleza le quedase algo por hacer. Sin embargo la sociedad desplegó una notable actividad en organización de conciertos y conferencias, y reunió una importante biblioteca donde puede constatarse la preferencia por fuentes wagnerianas francesas.

Por estas fechas realizaba además un importante trabajo de popularización la Banda Municipal de Madrid, bajo la dirección del wagneriano Ricardo Villa González, que será su director titular desde su creación en 1909 hasta 1935. Al contrario de las representaciones teatrales, como se verá, se trataba éste de un fenómeno más tardío que en Valencia, y además su reflejo directo: en el certamen de bandas de la feria de julio de Valencia de 1907, especialmente brillante por la concurrencia de la Banda Republicana de París y la Municipal de Beziers, fue invitado a asistir el Ayuntamiento de Madrid, que mandó en representación al concejal Luis Casanueva, quien quedó impresionado por la calidad de la Banda Municipal de Valencia y propuso crear su equivalente en la capital, propuesta rápidamente aprobada. La banda madrileña comenzaba a tocar en abril de 1909.

Todavía el 22 de diciembre de 1911, en plena ocupación wagneriana de los escenarios, Tomás Bretón pronunció una conferencia en el Ateneo prácticamente contracorriente, reclamando la tradición del canto italiano frente al predominio de la orquesta en Wagner, argumentando para ello una supuesta mayor conformidad con la tradición clásica griega, al ser la palabra exaltada por el órgano que la emite y no por los instrumentos orquestales, así como una

pretendida mayor capacidad para conmover de la voz humana.²³⁷ La conferencia fue contestada por Miguel Salvador en la Revista Musical, vinculando el aprecio a Wagner con el avance en la educación musical del público.

En la temporada 1911-1912 se escucharon *Götterdämmerung*, *Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Die Meistersinger von Nürnberg*, es decir, todas las producciones escénicas de Wagner a partir de *Lohengrin*, con excepción de *Parsifal*, que seguía reservada en exclusiva a Bayreuth. En total 38 representaciones. La temporada 1912-1913 contó también con 38 representaciones de Wagner, de nuevo los mismos títulos que en la anterior. En ambas temporadas dominó la dirección de Walter Rabl, sucediendo la curiosa circunstancia de que voces que habían cantado anteriormente en alemán en Madrid pasaban a hacerlo en italiano, para satisfacer a un público que prefería escuchar la lengua latina. También el pretendido “ocaso del divo” con que se saludase el estreno madrileño del *Götterdämmerung* en 1909, daba en cierto modo marcha atrás, exigiendo ahora parte de la crítica que las voces fuesen de máximo prestigio.

Durante esa primera década y media del siglo XX, el material simbólico del ciclo *Der Ring des Nibelungen* se mostró eficaz para crear analogías con la realidad política española contemporánea, apareciendo diversas viñetas en semanarios satíricos como Gedeón, donde se dibujaba por ejemplo a Antonio Maura caracterizado como Siegfried y rodeado de sus enemigos políticos.²³⁸

El 1 de enero de 1914, como ya se ha mencionado, expiraba legalmente el plazo de vigencia de la disposición testamentaria de Wagner que reservaba a Bayreuth las representaciones de *Parsifal*. Madrid se sumaba a las ciudades que no desaprovecharon un día para presentar la obra en escenario propio. Dirigió la orquesta José Lassalle, de nuevo dirección de escena de Luis París y decorados de Amalio Fernández, y un reparto en que participaron Carlos

²³⁷ ORTIZ DE URBINA, P.: tesis citada, p.207-209. Es de notar que el propio Wagner había invocado a favor de su propuesta estética también la conformidad con la tradición griega.

²³⁸ Esta viñeta en concreto aparece en Gedeón de 14 de marzo de 1909.

Rousselière (*Parsifal*), Alice Guszalewicz (*Kundry*), Torres de Luna (*Klingsor*), Viglione-Borguense (*Amfortas*), Gandio Mansueto (*Gurnemanz*) y Martín Verdaguer (*Tituel*). La cobertura literaria de este estreno resultó extraordinaria: no solamente los artículos de prensa se extendieron en profundidad, sino que *La Ilustración Española y Americana* dedicaba un número extraordinario en diciembre de 1913 íntegramente a *Parsifal*, Miguel Suárez de la Borbolla publicaba en 1914 un libro titulado *Parsifal*, que incluía un resumen de la autobiografía del compositor *Mein Leben*, y el año anterior Enrique Sánchez Torres había publicado un folleto titulado *El Parsifal de Wagner. Su espíritu, su técnica, su estética*, que intentaba reconducir el asunto a una interpretación estrictamente católica. El comienzo de la representación madrileña se anunciaba con cuatro toques de trompeta espaciados cada cinco minutos, para evitar las molestias de espectadores rezagados, y el público fue aleccionado desde la prensa para no aplaudir hasta cada final de acto, prensa que después se congratulaba del silencioso y reverencial comportamiento wagneriano.

Parecía la cima de la recepción wagneriana madrileña, alcanzada con gran rapidez e intensidad en unos pocos años, y a esta cima siguió inmediatamente un declive tan imprevisto como rápido y fulminante: el comienzo de la guerra europea ocasionaba la deserción de buena parte de los miembros de la Asociación Wagneriana de Madrid, al entender que su simpatía por Francia cuadraba mal con el apoyo a un compositor alemán, y la propia asociación se disolvía entre finales de 1914 y comienzos de 1915. En 1912 la Asociación Wagneriana había encargado al joven escultor de origen catalán Julio Antonio Rodríguez Hernández una escultura de Wagner, que debería emplazarse en el Parque del Oeste, y la embajada alemana se había comprometido a subvencionar buena parte de su coste. El molde estaba ya hecho, para una escultura monumental de cuatro metros que impresionó a quienes pudieron verla, pero con la guerra el embajador regresó a su país, la Asociación Wagneriana se liquidó, y el molde terminó destruido en circunstancias no del todo claras. Como si fuera un reflejo del mismo declive wagneriano madrileño, el escultor Julio Antonio contraía una enfermedad en 1914, de la que falleció en 1919 a la corta edad de treinta años.

Se recogen en el siguiente cuadro los estrenos escénicos de Wagner en Madrid, con expresión del número de representaciones en la temporada del estreno.²³⁹

Obra	Teatro	Fecha estreno	Nº funciones en estreno
<i>Rienzi</i>	Teatro Real	05-02-1876	19
<i>Lohengrin</i>	Teatro Real	24-03-1881	196
<i>Tannhäuser</i>	Teatro Real	22-03-1890	71
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	Teatro Real	18-03-1893	26
<i>Der Fliegende Holländer</i>	Teatro Real	27-10-1896	10
<i>Die Walküre</i>	Teatro Real	18-01-1899	-
<i>Siegfried</i>	Teatro Real	07-03-1901	7
<i>Götterdämmerung</i>	Teatro Real	07-03-1909	4
<i>Das Rheingold</i>	Teatro Real	02-03-1910	6
<i>Tristan und Isolde</i>	Teatro Real	15-02-1911	7
<i>Parsifal</i>	Teatro Real	01-01-1914	9

Así pues, el wagnerismo madrileño adquirió durante este periodo un carácter tan intenso como en cierto sentido inconsistente. Puede observarse que el periodo de los estrenos más relevantes sucede a partir de 1899: los que corresponden a las obras del periodo de mayor madurez del compositor y donde la prensa constata una mejor asimilación por parte del público madrileño.²⁴⁰ Tanto el movimiento asociativo como la general aceptación de Wagner bajo el sello de indiscutible modernidad no preceden en Madrid a los grandes eventos, sino que más bien funcionan como su consecuencia, y todos los estrenos suceden en el marco del Teatro Real. En cuanto a la respuesta del público en la ciudad, se adapta durante los primeros años del siglo XX a las exigencias wagnerianas de atención y concentración, pero es de señalar que todavía en 1909 se consideraba por la prensa que *Lohengrin* continuaba siendo la ópera wagneriana preferida de los madrileños.²⁴¹

²³⁹ Los datos del cuadro proceden de la mencionada tesis de Paloma Ortiz de Urbina. No hay datos sobre número de funciones para el estreno de *Die Walküre*.

²⁴⁰ Si bien los *Meistersinger*, aparecidos en Madrid en 1893, corresponden también al periodo de mayor madurez de Wagner, se ha señalado reiteradamente el carácter wagnerianamente arcaizante de algunas de sus características: entre ellas el protagonismo vocal, más en sintonía con la tradición italiana, y la clara parcelación de las distintas intervenciones, que permite una escucha discontinua según los hábitos italianizados y que no será posible en las otras obras de este periodo.

²⁴¹ ORTIZ DE URBINA, P.: tesis citada, p.167. Como se verá, la preferencia por *Lohengrin* era compartida todavía con más intensidad por el público valenciano, y la mayor precariedad económica de los estrenos valencianos hará que juegue un papel muy particular durante esos años iniciales del siglo XX.

1.9.3 ASPECTOS COMUNES Y DIFERENCIAS

La comparación del wagnerismo madrileño con el barcelonés pone en evidencia, en primer lugar, la importancia de la combinación de una actividad sinfónica con las representaciones operísticas: el conocimiento de fragmentos orquestales va generando un wagnerismo que resulta fundamental de cara a despertar expectación para las representaciones escénicas y para facilitar su comprensión.

En Barcelona parece haber tenido más peso el conocimiento de la obra de Wagner fuera de la península por parte de personas que ejercerán después de apóstoles wagnerianos en la ciudad. En Madrid esta relativa carencia hace la recepción todavía más tributaria de la previa introducción de fragmentos orquestales, pero se compensa mediante una cierta superioridad a la hora de atraer figuras relevantes del panorama nacional e internacional, así como para montar escenografías costosas. Este doble origen wagneriano, más vinculado en Barcelona a los escritos divulgativos y a las polémicas escritas, y en Madrid a los acontecimientos escénicos, se mantuvo en la misma dinámica como consecuencia del temprano movimiento asociativo catalán, mientras que el movimiento asociativo madrileño sucedía de manera comparativamente tardía y a la postre efímera.

Las connotaciones culturales que identifican la novedad wagneriana con ideas de progreso europeo o de germanismo (a su vez identificado con ese progreso) parecen importantes en ambos casos para incentivar la recepción, pero por sí solas resultan insuficientes para consolidarla, como demuestra la fría recepción brahmsiana en Madrid.

Ambas ciudades iniciaron hacia el cambio de siglo la recepción de las obras de Wagner del periodo de mayor madurez, pero la manera en que esto sucedía ofrecía aspectos llamativamente distintos: en Barcelona suceden en permanente polémica con la *Associació Wagneriana*, a la que rara vez

satisficían los intérpretes y montajes escénicos del Liceo, pero el número de representaciones da a entender un permanente interés por parte del público barcelonés. Aviñoa ha señalado para el caso de Barcelona el escaso número de representaciones que alcanzaban los títulos italianos que se presentaban en el Liceo -excepción de Puccini- frente al elevado número de las wagnerianas.²⁴² En Madrid la presentación de este repertorio sucedía en un ambiente de mayor complacencia por parte de los wagnerianos exigentes, pero aunque los años 1910-1914 vienen marcados por un absoluto predominio de los títulos de Wagner sobre el escenario del Teatro Real, el número de representaciones que alcanzaban los nuevos estrenos quedaba llamativamente lejos de las que habían alcanzado los estrenos madrileños de las obras wagnerianas del periodo romántico, durante las últimas décadas del XIX. Incluso debe recordarse a este respecto el periodo en que ejerció como empresario del Teatro Real José Arana (1902-1907), quien consideró poco rentable introducir nuevo repertorio wagneriano, así como la opinión de Carmena y Millán, que habla de un retraimiento general del público abonado respecto a épocas precedentes. En cualquier caso, la asociación del repertorio wagneriano con los nuevos tiempos parece haber jugado un papel determinante en abrirle paso sobre los escenarios de ambas ciudades, pero fue éste un impulso significativamente más fuerte en Barcelona, al asociarse de manera compleja la emulación del norte de Europa con un nacionalismo culturalmente ambicioso, de vocación cosmopolita y superador de meras complacencias localistas.²⁴³

Puede estimarse en ambas ciudades un clímax receptivo wagneriano en torno a los últimos años del periodo aquí estudiado, constatable en la presencia del asunto wagneriano fuera de los límites del recinto operístico (viñetas, desfiles carnavalescos...), clímax que en el caso de Madrid se concentró de manera más intensa y a la vez más efímera en unos pocos años.

²⁴² Véase AVIÑO A, X.: "Música: modernització en els projectes compositius i en el fet concertístic", en AAVV: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, Barcelona, Abat Oliba, 2000, vol.2, p.49-50

²⁴³ A este respecto, ENCABO FERNÁNDEZ, E.: *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*, Tesis Doctoral, Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p.446-488

1.10 LA SITUACIÓN EN VALENCIA

1.10.1 SITUACIÓN PRECEDENTE

Durante el siglo XVIII la Iglesia mantuvo en la ciudad de Valencia un importante papel en la actividad musical, especialmente tras la desaparición de la capilla musical de la Corte valenciana al suprimirse los fueros en 1707. En cuanto a la aparición de conjuntos instrumentales de características orquestales, en la capilla catedralicia de Valencia hay testimonio de la incorporación de instrumentos de cuerda hacia 1728. Durante el magisterio de capilla de José Pradas, que se extendió de 1728 a 1757, se introdujo la estructura en recitativos y arias según los modelos europeos. El gerundense José Pons estuvo en la capilla catedralicia de Valencia de 1793 hasta su fallecimiento en 1818, legando al archivo catedralicio algunas obras exclusivamente orquestales: cuatro oberturas y cuatro sinfonías. La tradición instrumental no se desarrolló, sin embargo, en la capilla del Patriarca, más apegada a la tradición del acompañamiento con órgano.²⁴⁴

En contraste con Madrid o Barcelona, la situación operística durante el siglo XVIII resultó especialmente precaria tras la oposición del arzobispo Andrés Mayoral a todo género de representaciones teatrales, incluidas las óperas. En 1748 logró que se suspendieran las representaciones, con el curioso argumento de que habían propiciado el castigo divino en forma de dos terremotos que castigaron la ciudad en marzo y abril de ese año. En 1760 se volvieron a permitir las representaciones, pero en 1779 se volvían a suspender, para regresar la vida teatral en 1790. Estas eventualidades tuvieron buena parte de responsabilidad en que el compositor valenciano más prestigioso del momento, el operista italianizado Vicente Martín y Soler, no viese representada en vida ninguna de sus óperas en su ciudad natal, realizando una fulgurante carrera de éxitos en Italia, Viena y finalmente San Petesburgo. Tampoco el

²⁴⁴ CLIMENT, J. y GALBIS, V.: "Valencia", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p.650-651

violinista español más prestigioso de su generación, el valenciano de nacimiento José de Herrando, desarrolló su carrera en la ciudad levantina, sino en Madrid. Durante comienzos del siglo XIX la actividad operística continuó siendo precaria; muestra de ello es que el compositor José Melchor Gomis (1791-1836), nacido en Ontinyent, formado musicalmente en la capilla catedralicia de Valencia y cuya carrera musical intentaba orientar hacia la composición de óperas, no regresase de su exilio parisino cuando la situación política se lo habría permitido.²⁴⁵

La situación en lo que a representaciones operísticas se refiere fue mejorando notablemente conforme avanzaba el siglo, gracias a la construcción de algunos recintos, como se detalla en el apartado siguiente, y a unas clases altas urbanas especialmente inclinadas hacia este género. Peor fortuna corrió la música orquestal independiente, que tardó bastante tiempo en contar con agrupaciones permanentes fuera de las que servían en los teatros para las representaciones de ópera o zarzuela, que finalmente se dieron en las dos últimas décadas del siglo XIX, pero con bastante inestabilidad. La historia de estas formaciones y su repertorio han sido estudiados por Manuel Sancho García.²⁴⁶

²⁴⁵ Durante el periodo revolucionario Melchor Gomis destacó como compositor de himnos patrióticos y fue director de la Banda de la Milicia Nacional, por lo que hubo de exiliarse tras la reimplantación del absolutismo de Fernando VII. En París estrenó cuatro óperas en la década de 1830, pero su temprana muerte y una serie de circunstancias adversas le privaron de un éxito del cual estaba convencido el mismo Hector Berlioz. Sobre este autor, GISBERT, R.: *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*, Ajuntament d'Ontinyent, 1988.

²⁴⁶ SANCHO GARCIA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003

1.10.2 RECINTOS IMPORTANTES EN LA CIUDAD

El Teatro Principal de Valencia tuvo una larga historia de gestación, sujeta a las vicisitudes políticas. El proyecto arrancaba de una antigua concesión al Hospital, que había encontrado durante el siglo XVIII la tenaz oposición del arzobispo Andrés Mayoral, contrario a representaciones teatrales. La primera piedra en su emplazamiento definitivo se colocaba el 14 de enero de 1808, pero sucedieron las guerras napoleónicas, las posteriores contiendas civiles, y las intermitentes oposiciones eclesiásticas a espectáculos teatrales. Hasta 1831 no se acometía de nuevo la obra, que se inauguró todavía sin terminar el 24 de julio de 1832, con una comedia y el segundo acto de *La Cenerentola* de Rossini. Los planos iniciales eran del italiano residente en Valencia Felipe Fontana, reducidos después en altura para adaptarse a las dificultades de financiación, aunque el gran éxito de público obligó a levantar al año siguiente el cuarto piso suprimido, mediante un complejo procedimiento técnico. En 1845 tuvieron lugar importantes obras de embellecimiento interior, introducción de iluminación de gas y levantamiento de una fachada (que será concluida en 1854), obras promovidas por la Junta de Beneficencia que presidía José Campo,²⁴⁷ y que situaban al Teatro Principal como primer referente de los recintos teatrales valencianos. La importante intervención de la burguesía en la construcción y reformas del teatro, hace que Sirera lo considere como el primero entre los teatros burgueses de España.²⁴⁸ De hecho, las dificultades financieras del Hospital hicieron recurrir desde el principio a un sistema de arrendamiento a empresarios, los cuales se comprometían a ceder una parte de los beneficios y a hacerse cargo de obras de ampliación, mejora o adecentamiento. Antes de la Restauración monárquica, el Principal vivió unos diez años de profunda crisis, de la que salió transformado, en palabras de Josep Lluís Sirera, en “el teatro de las capas dominantes de la sociedad valenciana”.²⁴⁹ Significativo de esta transformación

²⁴⁷ José Campo era tal vez el principal personaje de la burguesía financiera valenciana de la época, vinculado activamente a la política del Ayuntamiento, del cual obtenía sustanciosos contratos para la instalación de los nuevos servicios que comportaba el progreso tecnológico, como el servicio de gas o las comunicaciones ferroviarias.

²⁴⁸ SIRERA, J.LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p.53

²⁴⁹ SIRERA, J.LL.: Op.cit., p.67

en la función social del teatro es que desapareciera el anfiteatro de platea baja a favor de los palcos de platea, cuando en 1873 había sucedido a la inversa, se había ampliado el primero a expensas de los segundos.²⁵⁰ En 1874, según estimación de Sirera, la capacidad del teatro era para unos 1690 espectadores.²⁵¹ En cuanto a la tipología de las entradas, las más baratas eran las no numeradas de general y tertulia, situadas en la parte más alta del teatro y por ello denominadas popularmente “el paraíso”, que en las funciones de especial éxito a menudo ocasionaban problemas por exceso de venta. Las entradas numeradas y los palcos tenían una tipología muy variada de precios, que puede remitirse al siguiente cuadro descrito por Sirera, donde se ordenan de más cara a más barata, separando primero palcos y después localidades individuales.²⁵²

	Número
Palcos de platea.....	18
Palcos platea de proscenio.....	2
Palcos platea pequeños.....	2
Palcos platea cubillos.....	2
Palcos platea de interior.....	1
Palcos principales.....	18
Palcos principales de proscenio.....	2
Palcos principales de interior.....	2
Palcos de segundo piso.....	10
Palcos de segundo piso proscenio.....	2
Palcos de segundo piso de interior.....	2
Palcos de tercer piso proscenio.....	2
Butacas de patio.....	408
Ladillos orquesta.....	40
Delanteras de segundo piso.....	46
Butacas de segundo piso.....	98
Delanteras de tercer piso.....	84
Butacas de tercer piso.....	41

²⁵⁰ SIRERA, J.LL.: Op.cit., p.46

²⁵¹ SIRERA, J.LL.: Op.cit., p.122

²⁵² SIRERA, J.LL.: Op.cit., p.201

Anfiteatro tercer piso.....	121
Butaca lateral tercer piso.....	107
Delantera de cuarto piso.....	63

Esto hace, tomando como base una capacidad de cinco plazas para cada palco, un total de 1323 localidades entre numeradas y palcos, a las que debe sumarse una capacidad variable para las entradas sin numerar de general, que podía rondar las 370, lo que hace una capacidad total de cerca de 1700 espectadores.

Entre 1877 y 1882 fue empresario del Teatro Principal Elías Martínez Boronat, que también lo era del Apolo y del Princesa, realizando una gestión eficaz y adelantando dinero para algunas reformas. Martínez Boronat iniciaba el sistema de subarrendar el teatro a las compañías que pretendían organizar ciclos de representaciones. El siguiente empresario fue Tomás Rico hasta 1888, que continuó el sistema de subarriendos. Le siguió Francisco Obregón, al que se rescindía el contrato por incumplimiento en abril de 1890, pasando eventualmente por Tomás Martí y José Guallart y finalmente a Baldomero Mora, que sin embargo renunció pronto. Desde 1892 fue el empresario arrendatario Francisco Fenoll, que había gestionado antes el teatro Princesa. Fenoll asumió el compromiso de introducir la iluminación eléctrica, pero no lo cumplió hasta 1895, debido a las dificultades económicas que tuvo, ocasionadas por un intento de popularizar precios y género de espectáculos, que no fue bien recibido por el público. Desde finales de ese año se hizo cargo José Vidal hasta 1897, en que fuerza la rescisión ante las dificultades para hacer negocio en una situación de crisis. A continuación y hasta 1900, pasó a hacerse cargo la Sociedad Comercial Galindo y Compañía, representada legalmente por Malea, que también se retiró ante los escasos beneficios,²⁵³ siguiéndole José Quesada Salvador, que firmó un contrato por diez años (cinco obligados y otros cinco voluntarios), en julio de ese mismo año, obligándose a realizar temporadas de ópera y reformas en el edificio bajo la supervisión del arquitecto de la Diputación. En junio de 1910, un nuevo contrato en condiciones

²⁵³ SIRERA, J.LL.: Op.cit., p.153-161

parecidas algo endurecidas fue firmado por Leopoldo Jordán, pero los malos resultados económicos produjeron una serie de traspasos del arrendamiento: en 1911 a Laureano Jiménez Atienza, en 1914 a José Pallarés Iranzo y en abril de 1916 a Vicente Marín Ferrer, que llegó a sufrir el embargo por parte de Hacienda de parte de los ingresos del teatro.²⁵⁴

El conocido como teatro Princesa se inauguró el 20 de diciembre de 1853, día del cumpleaños de la entonces princesa de Asturias. Su decoración interior y distribución eran análogas a las del Principal, pero en dimensiones algo más reducidas. Su construcción, sobre planos del arquitecto Camaña, también había llevado un largo periplo, recurriéndose a constituir una sociedad para solventar la falta de recursos, cuyas acciones todavía a final de siglo concedían derecho a disfrutar de localidades en el teatro, aunque no permitían participar en su gestión.²⁵⁵ En 1866 tenía una capacidad para 1.800 espectadores, distribuidos en 10 palcos bajos, 18 palcos en primer piso, 12 en el segundo y 18 en el tercero, 256 butacas de patio, 109 en anfiteatro y 133 en segundo piso, más una gran capacidad en las localidades altas de paraíso, que era su característica más destacada. Contaba además con un café y sala de descanso.²⁵⁶ En 1868 fue rebautizado como Libertad, y en 1878 volvió a denominarse Princesa. Durante este periodo fueron frecuentes las temporadas de zarzuela, pero no de ópera.²⁵⁷

El teatro de Apolo se abrió el 28 de octubre de 1876, se encontraba algo alejado del centro de la ciudad (en la pronto desaparecida calle Sequiota), y disponía de una sala cuadrada limitada por una zona de palcos en forma de herradura. Su construcción lo hacía apropiado tanto para teatro como para circo, y de hecho se alternaban ambos usos, incluyendo también temporadas de ópera, aunque con más frecuencia de zarzuela.²⁵⁸ A lo largo del periodo aquí estudiado fue ganando cierta relevancia, y es de notar que ya en el

²⁵⁴ SIRERA, J.L.L.: Op.cit., 1986, p.185

²⁵⁵ Almanaque de Las Provincias de 1902, p.141-145

²⁵⁶ SETTIER, J.: *Guía del viajero en Valencia*, Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866, p.300

²⁵⁷ Almanaque de Las Provincias de 1902, p.141-145

²⁵⁸ Idem

reinado de Alfonso XIII el precio medio de su entrada se situaba a medio camino entre las del Princesa y Principal.²⁵⁹

El teatro Pizarro era un teatro de verano, inaugurado el 27 de junio de 1891. Aunque realizaba algunas temporadas de ópera, se dedicaba con bastante más frecuencia a la zarzuela.²⁶⁰ Cesaría en 1910.

El también teatro de verano del Skating Garden se inauguró el 23 de junio de 1883 y se cerró en 1889. Contaba con un patio de 120 butacas, cerrado por dos filas de palcos.²⁶¹

Otro teatro de verano fue el Tívoli Valenciano, inaugurado el 10 de julio de 1877 y cerrado en 1892, con frecuentes temporadas de zarzuela en esa estación.²⁶²

El teatro de Ruzafa, en la calle del mismo nombre, se inauguró el 7 de junio de 1868 y era en un principio café-teatro, el primero en Valencia de esta clase. Contaba entonces con un pequeño escenario, y por un real se ofrecía al público refresco o chocolate, dos obras de teatro y baile. Después pasó a ofrecer zarzuela, también con consumición incluida, y se habilitó un local más resguardado para invierno. El 15 de septiembre de 1880, tras permanecer cuatro meses cerrado, abría completamente transformado en verdadero recinto de teatro, con patio en forma de herradura y dos pisos de palcos. Fueron frecuentes las representaciones de zarzuela.²⁶³

Otros café-teatro que no se transformaron terminaron derribados antes de fin de siglo. El Circo-Español, abierto el 4 de julio de 1869 y derribado en septiembre de 1875, y el teatro-café de la Zarzuela, abierto el 21 de abril de 1870, transformado pronto en privado y derribado a finales de siglo.²⁶⁴

²⁵⁹ SIRERA, J.LL.: Op.cit., 1986, p.203 y Almanaque de Las Provincias de 1902, p.141-145

²⁶⁰ Almanaque de Las Provincias de 1902, p.141-145

²⁶¹ Idem

²⁶² Idem

²⁶³ Idem

²⁶⁴ Idem

El teatro-circo de Colón fue inaugurado en la calle del mismo nombre el 6 de diciembre de 1883 y derribado en 1890. Tenía forma circular, para permitir espectáculos ecuestres, y contaba con el segundo escenario más espacioso de la ciudad, después del Principal. Realizó también temporadas de ópera y de zarzuela.²⁶⁵

Durante 1909 y 1910, la Exposición Regional habilitó una buena cantidad de suntuosos edificios efímeros, dos de ellos aptos para recibir eventos musicales: el Teatro-Circo y el Salón de Actos. El Teatro-Circo era una obra modernista del arquitecto Francisco Almenar y entre otros usos permitió unas pocas representaciones operísticas²⁶⁶ y algún concierto sinfónico. Tenía un diámetro de 36 metros, 18 de ellos correspondientes a la sala, un escenario de 210 metros cuadrados y una notable capacidad para 3.600 espectadores. La construcción era en madera salvo la fachada, escaleras y paredes de cerramiento.²⁶⁷ En cuanto al espacioso Salón de Actos, fue obra del arquitecto Carlos Carbonell, permitió conciertos sinfónicos y contaba con una sala de 45 metros de largo por 22 de ancho, con capacidad para 2.500 espectadores, una parte de ellos alojados en palcos en un piso superior.²⁶⁸ La solicitud del director de orquesta José Lassalle para que se conservase este edificio no surtió efecto.²⁶⁹

La Plaza de Toros fue un recinto abierto que eventualmente se usó para acontecimientos musicales. Fue construida entre 1850 y 1859 por el arquitecto Sebastián Monleón Estellés, que tomó como modelo edificaciones civiles de la antigua Roma. El ruedo tiene 52 metros de diámetro, tras sucesivas reducciones para ampliar el aforo de la grada, que llegó a permitir 16.851 espectadores. Se trataba de una extraordinaria capacidad en comparación con

²⁶⁵ Idem

²⁶⁶ Sobre estas representaciones, BUENO CANEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.119

²⁶⁷ Guía de la Exposición Regional Valenciana y Catálogo Oficial de Expositores, Valencia, Agencia Anunciadora de Genaro Vicente, 1909, p.135-137

²⁶⁸ Guía de la Exposición Regional Valenciana y Catálogo Oficial de Expositores, Valencia, Agencia Anunciadora de Genaro Vicente, 1909, p.121-123

²⁶⁹ Solicitud realizada en carta que publicó el diario Las Provincias el 30 de mayo de 1909. Véanse p.235-236.

los recintos cerrados, a la que debe sumarse la posibilidad de ocupar con sillas buena parte del ruedo en los eventos musicales. Desde 1886 la Plaza de Toros acogió en julio el certamen de bandas de música, y a partir de 1907, también durante el mes de julio, el coso taurino obtuvo el insólito uso de montar temporadas de ópera de escasa calidad y a bajo precio. Para las óperas se dispuso en el ruedo un escenario provisional, ocupándose el resto de la arena con sillas, vendidas a mayor precio que las localidades en gradas, donde la acústica resultaba deficiente y se veía amenizada por el ruido de los ferrocarriles de la contigua Estación del Norte. No parece que la totalidad del recinto se llenase en funciones operísticas, salvo la parte del ruedo: el diario *El Radical* estimó el número de asistentes a la primera representación entre 6.000 y 8.000 personas, en cualquier caso un número muy superior al que habría podido acoger cualquier recinto cerrado.²⁷⁰

No llegaron a pasar en esta época del repertorio zarzuelístico a la ópera recintos como el salón Eslava (inaugurado en 1909, y sólo muy excepcionalmente dedicado a zarzuela), el teatro Serrano (inaugurado en junio de 1910, en la playa de Levante y bien comunicado por tranvía, que tuvo frecuentes temporadas de zarzuela) o el teatro de La Marina (en El Cabañal, sede habitual de zarzuelas)

²⁷⁰ Para las representaciones operísticas en la Plaza de Toros, véase BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.103 y siguientes.

1.10.3 ASPECTOS SOCIALES EN RELACIÓN CON LOS TEATROS

Durante la última década del siglo XIX y la primera del siguiente, los recintos teatrales de Valencia gozaron de una considerable estabilidad, sin importantes inauguraciones ni derribos. Los distintos locales se entendían con connotaciones de categoría social diferenciadas, lo cual resultaba especialmente destacado en el caso del Teatro Principal. Es decir: no es que la calidad o el género de los espectáculos ofrecidos inclinase a reconocer las distintas categorías, sino que más bien se consideraba que determinados recintos tenían ya en sí mismos dicha categoría, y por tanto había espectáculos que le resultaban propios y otros impropios.

Para el Teatro Principal se consideraba el género operístico como el más adecuado y digno, el zarzuelístico como no del todo digno pero tolerable, mientras que la presentación de algunos espectáculos circenses ocasionó protestas de la prensa conservadora, y a veces también de la republicana. En esto parecía jugar un papel importante el público habitual de cada recinto y el hecho de que el propio público y su presencia visual constituyese una parte del espectáculo,²⁷¹ a lo que contribuía la planta de herradura propia de la época, en cuya intencionalidad se encontraba primar la visibilidad sobre el público en detrimento de la visibilidad sobre el escenario. Dentro del público, la diferente comodidad y precio de las localidades permitía visualizar por zonas la estratificación de la sociedad valenciana, al igual que sucedía en otros teatros importantes de la época, correspondiendo a las familias importantes los palcos, a demás gente adinerada el patio de butacas, y descendiendo la capacidad económica a medida que ascendían los pisos. De este modo, el público del teatro ofrecía un aspecto visual de la sociedad, en el que conviene notar que la representación de los distintos estratos no correspondía a su proporción numérica real en la ciudad, ya que se encontraba prácticamente invertida, y donde cabía interpretar la proporción presente como una expresión de su peso social. Así por ejemplo, en el Teatro Principal de Valencia las localidades más elitistas, palcos y patio de butacas, daban cabida a unas 725 personas, el resto

²⁷¹ Véase lo expuesto para el caso de Barcelona en la p.131

de localidades salvo general a poco más de 600, y las localidades más populares de general un número variable que para evitar problemas de capacidad no debería sobrepasar apenas las 350. Nótese aquí que la mayor categoría que se concedía al Teatro Principal respecto del Princesa no está en relación a su capacidad total, que era algo menor, sino en la distinta proporción entre localidades caras y baratas.²⁷²

El comportamiento del público era mucho más ruidoso y entusiasta en las relativamente humildes localidades altas, pero en principio no parece que hubiese importantes diferencias en criterios estéticos o en exigencias de moralidad y decoro en las representaciones. Así por ejemplo, una función en día de inocentes del teatro Principal en 1893, que se consideró atentatoria a la moral, causó muchas críticas contra el empresario de entonces, Francisco Fenoll, mientras que en el teatro de verano de Pizarro, que no gozaba de la misma consideración elitista, el comportamiento a este respecto no era muy distinto, ya que una compañía de opereta fue rechazada en septiembre de 1899 por el público, por “poner obras atentatorias a la moral y al buen gusto”.²⁷³ La exigencia de calidad, sin embargo, sí parece tener una relación más directa con la dignidad conferida al recinto, incluso independientemente de los precios de taquilla. Así se manifestaba el crítico de El Pueblo, en relación a un desastroso *Lohengrin* ofrecido en 1907 en el teatro Pizarro:

“Si la empresa del Principal se hubiera atrevido una noche a hacer eso, a los mismos precios, es fijo que el público habría pedido la cabeza del empresario.”²⁷⁴

Puede considerarse a este respecto, que tanto por la estratificación social de las localidades como por el diferente rango social que se otorgaba a los diferentes teatros valencianos, éstos constituían espacios donde prevalecían aspectos de socialización “intraclasista”, en clara contraposición al populismo aristocrático, que por ejemplo Francisco Villacorta describiese como típica tendencia “interclasista” de la época, y dentro de la cual considera la

²⁷² Véanse p.158-160

²⁷³ Almanaque de Las Provincias de 1900, p.92-93

²⁷⁴ El Pueblo, 27 de julio de 1907

afición por los toros como una de sus manifestaciones destacadas.²⁷⁵ Efectivamente, la mención a las plazas de toros es casi tónica en la prensa restauracionista, cuando se quiere aludir a lo que debe evitarse en un recinto teatral considerado de primer rango, como era el Principal: “hay cosas propias de la plaza de toros, mas no del teatro Principal”.²⁷⁶ Por el contrario, en el extremo opuesto del posicionamiento social e ideológico, un diario republicano como *El Pueblo* no siempre entendía que la comparación con una plaza de toros comportase una clase de acusación, como puede comprobarse en la descripción elogiosa que ofrecía sobre el aspecto concurrido de la sala un día de febrero de 1896: “De las barandillas, a estilo de plaza de toros, colgaban infinidad de capas y otras prendas de abrigo...”²⁷⁷ Como se verá a lo largo de este trabajo, la prensa conservadora y la republicana guardaban también en principio una significativa discrepancia a la hora de enjuiciar el distinto comportamiento que a menudo ofrecía el público más popular de las localidades altas y el más acomodado de los palcos y butacas de patio. Obviamente, la prensa conservadora siempre tomaba partido por los segundos y la republicana por los primeros, claro posicionamiento que vino a trastocar la aparición de Eduardo López-Chavarri en *Las Provincias*, en estrecha relación con actitudes wagnerianas, según se verá.

Sucedía así que en la tradición operística prewagneriana, de los dos espectáculos que ofrecía el teatro, el que sucedía sobre el escenario y el que el público socialmente estratificado se ofrecía a sí mismo, la actitud era bastante coincidente en cuanto a las exigencias sobre el primero, y sólo divergente respecto del segundo. La incorporación de la tradición wagneriana actuará sobre esta situación preexistente trastocándola por completo.

Las siguientes viñetas de la época, publicadas en la *Valencia Cómica* de 1890, sirven para mostrar gráficamente algunas de estas actitudes.²⁷⁸

²⁷⁵ VILLACORTA BAÑOS, F.: “La vida social y sus espacios”, en AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999, vol. XXXIII, p.668-669

²⁷⁶ *La Correspondencia de Valencia*, 5 de abril de 1897

²⁷⁷ *El Pueblo*, 10 de febrero de 1896

²⁷⁸ Véanse a este respecto, también, p.335 y 336.

¿VAN USTEDES A ALGUN SITIO? POR FRADERA



A ninguna parte



Público caracterizado según su asistencia a distintos teatros de la ciudad
A la pregunta “¿Van ustedes a algún sitio?” los grupos responden sucesivamente: “-Al Principal, -A la Princesa, -A la Peña, -A ninguna parte, -A Ruzafa”
Valencia Cómica, Año II, nº 54, 14 de diciembre de 1890



—¡Toma! Aquellos para ver la tiple necesitan gemelos,
y nosotros para *diquelar* un alfiler, pongo por caso, no
necesitamos mas que olerla.
—¡Y que lo digas!

Público popular en las localidades
altas del teatro
Valencia Cómica, Año II, nº13,
2 de marzo de 1890

2. OBRAS DE WAGNER EN LOS ESCENARIOS DE VALENCIA

2.1 PRESENCIA DE WAGNER EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Ya se ha visto la importancia que la difusión de piezas de Wagner en conciertos instrumentales tuvo en los casos de Madrid y Barcelona, fomentando el interés y despertando expectativas sobre las óperas todavía no representadas, aspectos destacados por los autores que han tratado sobre estas recepciones.

La música instrumental en Valencia durante este periodo ha sido detalladamente estudiada por Manuel Sancho García, en la tesis doctoral *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, lo que evita a este trabajo reincidir sobre las vicisitudes generales de las agrupaciones instrumentales y su repertorio, reproduciendo sobre esto un breve resumen orientativo de lo ya expuesto, para desarrollar aquí la investigación sobre las piezas concretas de Wagner ofrecidas, su ubicación en el contexto temporal de la recepción wagneriana en Valencia y las peculiaridades relativas a su relación con el resto del repertorio instrumental y con las exigencias del público y demás circunstancias.

2.1.1 LAS PRIMERAS PIEZAS DE WAGNER EN EL CONTEXTO INSTRUMENTAL

Durante buena parte del siglo XIX las formaciones instrumentales valencianas permanecieron vinculadas a las representaciones operísticas y de zarzuela, actuando esporádicamente en otros contextos. Como precedente de conjuntos instrumentales independientes, Manuel Sancho menciona una agrupación orquestal de 30 músicos creada en 1841 por la sección musical del Liceo valenciano e integrada al principio por socios aficionados, que dirigió José Valero hasta 1855.²⁷⁹ Esta agrupación, sin embargo, practicaba un repertorio vinculado al género lírico de moda en los escenarios, lo que suponía un predominio italiano, compensado únicamente por la zarzuela, y con un desconocimiento notable de las corrientes musicales centroeuropeas. La presencia de alguna obra de Beethoven constituía una rareza infrecuente, como la reducción a sexteto de una sinfonía (no especificada) que se ejecutó en abril de 1848.²⁸⁰ Resulta evidente que en este contexto, cuando Wagner todavía luchaba por abrirse un lugar en los escenarios alemanes, era poco pensable la presencia de alguna pieza de este autor en el repertorio valenciano.²⁸¹ Se puede constatar en 1846, además, una orquesta dirigida por Rafael Manent y constituida en su mayor parte por músicos aficionados, que parece haber practicado un repertorio centroeuropeo, pero no más allá de Beethoven.²⁸² Fue en el contexto de las representaciones operísticas donde apareció en Valencia por primera vez una pieza instrumental de Wagner, que parece haber sido la obertura de *Tannhäuser* dirigida por el catalán Joan Goula, de amplia experiencia wagneriana internacional,²⁸³ tocada inesperadamente en la función a beneficio de la mezzo-soprano Rosina

²⁷⁹ SANCHO GARCÍA, M.: *El sifonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p. 35-36

²⁸⁰ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.36

²⁸¹ Queda por elucidar el posible uso privado de reducciones para piano o para voz y piano. Aunque algunas pertenecientes actualmente al "Fondo Alamá" de la Biblioteca Valenciana parecen pertenecer a ediciones antiguas, no está claro si fueron adquiridas originalmente por el profesor Agustín Alamá Bas (1867-1954), residente por entonces en Algemesí y por tanto quedando fuera del ámbito de este estudio, o si formaron parte de intercambios de partituras realizados ya en la ciudad de Valencia por la siguiente generación Alamá, en cuyo caso sí podría darse el caso de haber sido practicadas en esta ciudad con cierta antigüedad.

²⁸² SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.37-38

²⁸³ Véase p.602-603

Vercolini Tay²⁸⁴ un 30 de junio de 1876: estaba previsto representar *Il Trovatore* completo, pero la indisposición de una cantante obligó a suspender el tercer acto, y Goula compensó al público ofreciendo la obertura de Wagner junto a la de Leonora de Beethoven.²⁸⁵ El diario El Mercantil Valenciano concedió especial relevancia al evento, describiendo ambas piezas como “la música del pasado una y la música del porvenir la otra” y congratulándose por la buena ejecución y el éxito.²⁸⁶ Ambas obras estaban seguramente ya preparadas, pues Goula las volvió a ejecutar pocos días después en la función a su beneficio, el 3 de julio.

Los referentes madrileño y barcelonés, así como el europeo en general, parecen haber constituido argumentos impulsores de los conciertos puramente instrumentales, que comenzaron a ser frecuentes a partir de 1860, si bien por entonces muy vinculados al repertorio lírico habitual en los teatros. Cuando la prensa los anunciaba, eran típicas las referencias al éxito de tales conciertos en otras ciudades y al signo de “progreso” que tales eventos representaban.

²⁸⁴ La función *a beneficio* estaba añadida fuera de abono y se dedicaba a un intérprete en particular, bien sea a una de las voces principales o al director. Cada intérprete sólo podía tener una función en su beneficio por temporada, y sólo la tenían los más destacados. El beneficiado recibía regalos de sus admiradores, así como de sus propios compañeros. (BUENO CAMEJO F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Tesis doctoral, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.29)

²⁸⁵ Las Provincias, 2 de julio de 1876 y El Mercantil Valenciano, 2 de julio de 1876. No se especifica en la prensa cual de las versiones de la obertura de Beethoven se ejecutó.

²⁸⁶ El Mercantil Valenciano, 2 de julio de 1876.

2.1.2 LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE JOSÉ VALLS (1879-1883)

Una novedad importante fue la creación de la “Sociedad de Conciertos”, por cuanto pretendía ofrecer con regularidad -aunque no con frecuencia- conciertos orquestales, frente al carácter esporádico y ocasional que hasta entonces tenían éstos en Valencia. Fue una idea de Pascual Rodríguez y José Guayar, que propusieron la dirección de la orquesta a José Valls, que aceptó.

2.1.2.1 PIEZAS DE WAGNER Y DISTINTOS ÁMBITOS DE ACTUACIÓN

Tras algunos intentos fallidos, el primer concierto de esta sociedad tuvo lugar el 12 de mayo de 1878, en el Skating Ring, aunque formalmente la sociedad no quedase constituida hasta el 3 de junio. El lugar no resultaba muy propicio para un repertorio que exigiese una escucha atenta. El Skating Ring era un recinto situado en las inmediaciones de los Jardines del Real, es decir, a continuación del paseo de la Alameda, habitual avenida para los paseos aristocráticos; en su interior se podía practicar el tiro de palomo, había un gimnasio, balancines, pista de patinaje y restaurante. La independencia de algunos de estos componentes con el lugar destinado a los conciertos orquestales debía ser escasa o inexistente.²⁸⁷ La orquesta tocaba al aire libre, sujeta a suspender el concierto si el tiempo era desapacible. Con el anuncio en prensa de los conciertos en el Skating Ring, a continuación del programa se mencionaba la posibilidad de tomar refrescos y fresas en el restaurante.

El programa del primer concierto dirigido por Valls en aquel recinto, muestra el predominio de un repertorio extraído del género escénico ligero, con la sola excepción de Weber: oberturas de Franz Suppé, Ambroise Thomas y Carl Maria Weber (*Oberon*), además de valeses de Emile Waldteufel. La actitud del público, sin embargo, parece haber sido más respetuosa hacia la música de

²⁸⁷ La contigüidad de la pista de patinaje con el lugar del concierto era evidente, por cuanto el diario *Las Provincias* de 18 de mayo de 1879, junto con el anuncio del programa del concierto, insertaba la nota siguiente: “Se ruega a los señores patinadores se abstengan de patinar mientras se ejecutan las piezas del concierto”

lo que las circunstancias del recinto, e incluso del repertorio escogido, parecían favorecer: “reinaba el más completo silencio, ávido el público de no perder una sola nota, prorrumpiendo luego a la terminación de las obras en los más espontáneos y calurosos bravos y aplausos”.²⁸⁸

La Sociedad de Conciertos fue introduciendo entre piezas ligeras otras más ambiciosas, y destinaba un buen número de ensayos a los conciertos, por lo que siempre se alababa por la prensa la limpieza y destreza de su ejecución, bastante superiores a lo acostumbrado en la ciudad.²⁸⁹

Esta orquesta no solamente actuaba en el Skating Ring: en marzo de 1879 se anunciaron tres conciertos *cuaresmales*²⁹⁰ en el Teatro Principal, y en este contexto bastante más digno se dio a conocer la primera pieza de Wagner que interpretaba dicha agrupación, la obertura de *Rienzi*, el 21 de marzo de 1879, en el primero de los tres conciertos de la serie. El programa lo componían obras nunca antes ejecutadas por esta orquesta (a excepción de la de Taubert), casi todas más alejadas del repertorio ligero que las frecuentadas en el Skating Ring. Traducido a nuestras denominaciones habituales, el programa del primer concierto lo integraban las siguientes obras:

Primera parte:

Jakob Meyerbeer: Marcha de la ópera Le Prophète

Ludwig Beethoven: Primer y segundo movimientos (Allegro con brio y Andante con moto) de la Sinfonía nº5 op.67 en do menor

Charles Gounod: Danza de las Bacantes, de la ópera Philémon et Baucis

Segunda parte:

Richard Wagner: Obertura de Rienzi

Luigi Boccherini: transcripción de un Quinteto para cuerda (sin especificar)

Camille Saint-Saëns: Danza macabra op.40 en sol menor

²⁸⁸ Valencia Ilustrada nº20, 19 de mayo de 1878

²⁸⁹ Manuel Sancho contabiliza durante los tres primeros años de su existencia una media anual de 50 ensayos, para una media también anual de 5 conciertos durante el periodo de Cuaresma.

²⁹⁰ Los viernes de Cuaresma no se permitía representaciones operísticas, motivo por el cual ya en 1725 se practicaron en Francia ciclos de conciertos instrumentales esos días, de donde se extendió la costumbre.

Tercera parte:

Wilhelm Taubert: Geburtstagsmarch op.146

S. de Lamadrid: Gran Polonesa de Concierto

La obertura de *Rienzi* volvió a interpretarse en el segundo concierto, el 28 de marzo, al igual que la transcripción del Quinteto de Boccherini, la *Danza macabra* de Saint-Saëns y la *Gran Polonesa de Concierto* de Lamadrid. Se añadieron al programa la *Marcha de las antorchas nº2* de Meyerbeer, la *Danza de los duendes* de Ximénez, la *Obertura de Freischütz* de Weber y el *Rondó caprichoso* de Saint-Saëns. En el tercer concierto, el 4 de abril, se interpretaba de Wagner el fragmento instrumental del segundo acto de *Tannhäuser* conocido como *Gran marcha*, también por primera vez, y que mereció ser repetida para corresponder a los aplausos. En esta ocasión integraban el resto del programa el *Andante con moto de la Sinfonía nº5* de Beethoven, la *Danza de los duendes* de Eduardo Ximénez, la *Gran Polonesa de Concierto* de Lamadrid, el poema sinfónico *Phaeton* de Saint-Saëns, la *Danza de las Bacantes* de Gounod, un *Ave maría* del compositor local Manuel Chulvi,²⁹¹ obertura de *Freischütz* de Weber y una “*Serenata para cuerda*” de F.J.Haydn. Un cuarto concierto extraordinario se hizo el 6 de abril, repitiéndose la obertura de *Rienzi*, donde además de ofrecer obras ya tocadas en los anteriores, se programó la segunda y sexta sonata de *Las Siete Últimas Palabras de Cristo* de F.J.Haydn.

Resulta evidente, por tanto, que en el contexto del Teatro Principal la Sociedad de Conciertos se propuso unos programas menos ligeros y más ambiciosos de los que se presentaban en el Skating Ring, y que para tal intención el nombre de Wagner parecía resultar imprescindible, pues figuraba en los cuatro conciertos.

La entrada general costaba 3 reales y 2 la de tertulia.²⁹² La prensa destacó la calidad de la interpretación y el éxito de público, con alguna expresión de buenas intenciones que no hacía sino constatar el retraso cultural

²⁹¹ Por entonces organista de la parroquia de los Santos Juanes

²⁹² Cuatro reales equivalían a una peseta.

de la ciudad respecto de estos eventos: “el éxito alcanzado en la función del viernes arraiga en esta capital un espectáculo sumamente culto, y que es en todas partes el predilecto de las personas de buen gusto”.²⁹³ Las manifestaciones de elitismo cultural y social se repetían más claramente en este mismo diario al comentar el segundo concierto: “Las damas más elegantes, los hombres más conocidos por su ciencia o su posición, acudieron a disfrutar durante aquella velada de la acertada interpretación de los laboriosos e inteligentes profesores”.²⁹⁴ La obertura de *Rienzi* no mereció en la prensa ninguna consideración especial respecto del resto de piezas interpretadas, salvo sus “inmensas dificultades”²⁹⁵ o estar “admirablemente instrumentada”,²⁹⁶ lo que no podía ser de otro modo dado el carácter *prewagneriano* de la obra, pero de la “grandiosa y valiente” *Gran Marcha* se hacía constar en Las Provincias que la buena acogida del público daba a entender “que no es refractario a esta *música del porvenir*”²⁹⁷

De nuevo en el diferente marco del Skating Ring, el 4 de mayo de 1879 volvía a tocar la Sociedad de Conciertos la *marcha de Tannhäuser*, esta vez en compañía de piezas bien distintas: vals *An der schönen blauen Donau* de Johann Strauss, la danza de las Bacantes de *Philémon et Baucis* de Gounod, obertura de *Die lustigen Weiber von Windsor* de Otto Nicolai, además de valeses de Emile Waldteufel, y la polka *Lustige Raht* de Strauss.²⁹⁸ El 11 de mayo se anunciaba otra vez en el Skating Ring la misma pieza de Wagner, pero lo desapacible del día impidió el concierto; sí se tocó el día 29 de junio. Para el día 18 y 25 de mayo, 21 de junio y 15 de julio se anunció la obertura de *Rienzi*, casi siempre en compañía dominante de obras de estilo ligero. La hora habitual de inicio de estos conciertos oscilaba entre las cinco y media de la tarde y las nueve y media de la noche, costando la entrada al recinto 2 reales.

Sobre el papel que se reservaba a la música en el Skating Ring, resulta interesante mencionar que el comentario de Las Provincias al concierto del 18

²⁹³ Las Provincias, 23 de marzo de 1879

²⁹⁴ Las Provincias, 31 de marzo de 1879

²⁹⁵ Las Provincias, 23 de marzo de 1879

²⁹⁶ Las Provincias, 7 de abril de 1879

²⁹⁷ Las Provincias, 5 de abril de 1879

²⁹⁸ Las Provincias, 4 de mayo de 1879

de mayo se aprovechaba para solicitar “que se procurase mejor servicio en el *restaurant*, pues que no deja de ser también esto una de las cosas que han de contribuir a la mayor concurrencia.”²⁹⁹ Este breve artículo, en realidad más cercano a una crónica de sociedad que a una crítica musical, comenzaba por señalar la bondad del local durante la estación primaveral y “la concurrencia de nuestras bellas paisanas que, con sus gracias y finos atavíos, contribuían a hacer más brillante y animada aquella reunión.”³⁰⁰ El decoro visual parecía ser asunto de importancia, y no sólo para este periodista, sobre todo cuando el concierto coincidía con alguna festividad especial: el día 29 de junio fueron expulsados “dos sujetos que se presentaron en el lugar con un traje extraño e impropio del respeto que merece el público”.³⁰¹

La obertura de *Rienzi* estuvo también presente en la velada literaria-musical del 21 de junio, ofrecida en honor del actor Juan García, en que se alternaron lecturas de poesías de Pizcueta, Querol y Llorente con piezas musicales de Gounod, Ardití, Espí, Boccherini, Saent-Saëns y la referida de Wagner. Poco más de un mes después, esta misma pieza de Wagner se programaba en uno de los tres conciertos que se ofrecieron con ocasión de la feria de julio en el pabellón del Círculo Valenciano; era el 30 de julio, y compartía programa con obras de Meyerbeer, Taubert, Waldteufel y Lamadrid.

Durante 1880 la Sociedad de Conciertos volvió a tocar en el Teatro Principal, ofreciendo una serie de seis actuaciones. La obertura de *Rienzi* pudo oírse el 20 de febrero, en el primero de los conciertos, compartiendo programa con piezas de Meyerbeer, Rubinstein, Mendelssohn (tres piezas), Thomas y Massenet. No hubo más música de Wagner en los otros cinco conciertos, circunstancia difícil de interpretar, teniendo en cuenta que el año anterior se programaba algo de Wagner en cada uno de los cuatro conciertos del Principal. Quizás conviene notar el comentario que por esas mismas fechas realizaba el crítico de *Las Provincias*, a propósito de una ópera de Verdi en el Teatro Principal: “...si el iniciador de la música del provenir, y a su imitación Massenet

²⁹⁹ *Las Provincias*, 20 de mayo de 1879

³⁰⁰ *Idem*

³⁰¹ *Las Provincias*, 1 de julio de 1879

y otros, realizan un adelanto en el arte de los sonidos, o si por el contrario, sólo el ruido informa sus obras, es cuestión que divide en la actualidad al mundo filarmónico...”³⁰² Parece que el carácter específico de la *marcha de Tannhäuser* y de la obertura de *Rienzi*, únicas piezas frecuentadas por entonces en Valencia, pueden tener bastante que ver con la naturaleza de este comentario, y quizás con un cierto rechazo entre el público del Principal.

El 19 de enero de 1880 reinauguraba el Skating Ring su nuevo propietario, la sociedad cultural *El Iris*, con una actuación de la Sociedad de Conciertos en tiempo desapacible,³⁰³ pero este año no repitió dicha Sociedad su ciclo de conciertos en el mismo lugar, sino que lo trasladaba al Skating Garden, situado en los jardines del Santísimo. En una serie de doce conciertos, espaciados entre el 23 de mayo y el 18 de julio, tan solo en dos ocasiones se tocaron las piezas ya conocidas de Wagner: la *marcha de Tannhäuser* en el concierto inaugural del 23 de mayo y la obertura de *Rienzi* el 29 de junio. El repertorio programado en este lugar fue semejante en sus características generales a los anteriores ciclos en el Skating Ring, y el precio de entrada se mantuvo en 2 reales, salvo ocasiones especiales, en que subía a 3. También en este local, como en aquel, el servicio de restaurante formaba parte de la velada, y el elogio que ofrece la prensa sobre servicio y entorno no hace sino confirmarnos la dificultad que debía suponer introducir un repertorio serio en tales circunstancias:

“La concurrencia era numerosa, y gran parte de ella, a la par que escuchaba las deliciosas armonías, saboreaba las rubicundas fresas con otros sabrosos manjares que en el local se sirven bajo los verdes emparrados del clásico huerto”³⁰⁴

En 1881 se repetía por parte de la Sociedad de Conciertos tanto la serie de actuaciones en el Skating Garden (16 conciertos, del 15 de mayo al 25 de julio) como en el Teatro Principal (4 conciertos, del 25 de marzo al 10 de abril). Siguiendo la tendencia que se había observado ya el año anterior, esta vez no hubo música de Wagner en el Teatro Principal; en el Skating Garden, a pesar

³⁰² Las Provincias, 5 de marzo de 1880

³⁰³ Las Provincias, 19 y 20 de enero de 1880

³⁰⁴ Las Provincias, 24 de mayo de 1880

de haber aumentado el número de conciertos, apenas si se constata la presencia de la obertura de *Rienzi* el 2 de julio, programada en compañía de obras de Gounod, Bizet, Espí, Schubert, Massenet y Waldteufel. El 28 de junio se manifestaba en prensa una queja contra la actitud de algunos espectadores en los conciertos del Skating Garden, que puede relacionarse con la dudosa idoneidad del lugar:

“Es de desear que no se consienta que algunos jóvenes, que presumen sin duda de graciosos cuando dan pruebas de falta de educación, molesten al público, golpeando con los bastones al compás de la música y desluciendo completamente algunas piezas sinfónicas”³⁰⁵

En marzo de 1882 la Sociedad de Conciertos tocó dos veces en el teatro Princesa; en el segundo de estos conciertos, el día 24, volvía a interpretarse la obertura de *Rienzi*. El escueto comentario en Las Provincias del día siguiente dejaba entender que la falta de renovación estaba afectando negativamente a las dos únicas piezas de Wagner en repertorio durante cuatro años: “la sinfonía de la ópera *Rienzi*, a pesar de estar muy oída, se escuchó con gusto.”³⁰⁶ Llama la atención esta ausencia de renovación de piezas wagnerianas, especialmente si tenemos en cuenta que, cuando menos en sus orígenes, el repertorio de la Sociedad de Conciertos valenciana había sido tributario del disponible en la sociedad homónima madrileña,³⁰⁷ y que en esta otra agrupación existía ya desde el principio en repertorio, además de las dos piezas tocadas en Valencia, la obertura de *Tannhäuser* y el preludio de *Lohengrin*; pero además, este periodo de actividad coincidía precisamente con una muy notable ampliación de los fragmentos instrumentales wagnerianos interpretados en Madrid, que en Valencia faltó completamente.³⁰⁸

Los conciertos del teatro Princesa respondían en buena parte al intento de compensar la falta ese año de los del Principal, por no haber llegado a un acuerdo con la empresa del teatro. Sí se hicieron los del Skating Garden, en

³⁰⁵ Las Provincias, 28 de junio de 1881

³⁰⁶ Las Provincias, 26 de marzo de 1882

³⁰⁷ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p. 52

³⁰⁸ Véase p.138

número de 9, desde el 4 de junio al 16 de julio, al que cabe sumar uno el 6 de julio a beneficio del colegio de huérfanos de San Vicente Ferrer. La obertura de *Rienzi* se tocaba el día 23 de junio y el 25 de julio. El día 20 de junio repetía la prensa la misma queja del año anterior sobre los espectadores que acompañaban con golpes de bastón, “distrayendo a los que van a escuchar música”.³⁰⁹

Durante 1883, seguramente para buscar mayor estabilidad económica, la Sociedad de Conciertos pasó a actuar como orquesta del Teatro Principal, participando en una temporada de zarzuela;³¹⁰ desapareció ese año el habitual ciclo de conciertos en teatro, pero no los del Skating Garden, ni los que ya el año anterior se dieron en la Glorieta, también al aire libre, con motivo de la exposición regional de horticultura. Los de la Glorieta habían sido dos en 1882, mientras en 1883 se contabilizan cuando menos ocho, pero ni en uno ni en otro año se tocaron piezas de Wagner. El repertorio ofrecido en este marco de la Glorieta se inclinaba de una manera todavía más evidente que en los del Skating hacia piezas que proporcionasen fácil efecto y agrado sin requerir especial atención del público. Los conciertos del Skating Garden fueron en 1883 ocho, del 3 de junio al 15 de julio, apareciendo la obertura de *Rienzi* el 24 de junio, en compañía de obras de Marqués, Guiraud, Waldteufel y Massenet. Manuel Sancho destaca la introducción este año de alguna obra de compositores como Brahms,³¹¹ si bien resulta significativo que las piezas dadas a conocer de este compositor fuesen las dos primeras danzas húngaras, lo que venía a resultar una recepción de Brahms perfectamente semejante a esa recepción de Wagner que no pasaba de la obertura de *Rienzi*. Por lo demás, ese 24 de junio parece haber sido la última fecha en que la Sociedad de Conciertos tocó música instrumental de Wagner. Al año siguiente se iniciaba una pronunciada e inexplicada decadencia de su actividad, ya sin temporadas de conciertos, limitándose a actuaciones ocasionales conmemorativas que ya venía practicando los años anteriores, en las cuales no parece haber entrado música de Wagner.

³⁰⁹ Las Provincias, 20 de junio de 1882

³¹⁰ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.65-66

³¹¹ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.66

Del cuadro resumen que ofrece la tesis de Manuel Sancho sobre las obras que interpretó la Sociedad de Conciertos valenciana, resulta que los compositores de los que se ofreció más de cuatro obras distintas fueron los siguientes: Emile Waldteufel con 17 piezas, Charles Gounod con 11, Salvador Giner con 9, Jakob Meyerbeer con 8, Camille Saint-Saëns con 6, Charles L.A.Thomas con 5 y José Espí con 5.³¹² Resulta de esto una evidente pobreza comparativa del repertorio wagneriano, incluso dentro del ámbito que puede calificarse de música seria, claramente dominado por compositores franceses (Saint-Saëns, Gounod) o que desarrollaban su actividad en Francia (Meyerbeer).

2.1.2.2 INTERPRETACIÓN Y RECEPCIÓN

Es muy difícil, con los comentarios que facilita ocasionalmente la prensa, hacerse una idea sobre el carácter de la interpretación que ofrecía la Sociedad de Conciertos dirigida por Valls: todo se reduce a calificaciones-tipo, absolutamente repetitivas, tras las cuales poco se puede saber. Dichos calificativos resultan opacos salvo para señalar la mentalidad de la época y el carácter de la recepción: “El inteligente maestro José Valls”³¹³, “bajo la inteligente batuta del Sr. Valls”³¹⁴, “el inteligente sr. Valls”³¹⁵ “ejecutadas y detalladas con una precisión y buen gusto que entusiasmaron”³¹⁶, “laboriosos e inteligentes profesores que forman la orquesta”³¹⁷, “laboriosos e inteligentes profesores”³¹⁸, “profesores tan modestos como inteligentes”.³¹⁹ Como puede verse, “laboriosidad” y sobre todo “inteligencia” son los calificativos que se consideraban propios y dignos del intérprete, mientras que del repertorio se destacaba invariablemente su carácter “escogido”, “selecto”, y del público un diario conservador como Las Provincias gustaba de destacar esto mismo y también el “buen gusto”, así como la belleza y elegancia de las mujeres, y con

³¹² SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p. 76-85 y 93

³¹³ Las Provincias, 18 de marzo de 1879

³¹⁴ Las Provincias, 19 de marzo de 1879

³¹⁵ Las Provincias, 27 de mayo de 1879

³¹⁶ Las Provincias, 23 de marzo de 1879

³¹⁷ Las Provincias, 31 de marzo de 1879

³¹⁸ Las Provincias, 4 de abril de 1879

³¹⁹ Las Provincias, 5 de abril de 1879

menos frecuencia, la inteligencia de los hombres. No existía, por tanto, un vocabulario específicamente musical en prensa, ni siquiera un criterio musical fiable. El compositor no merecía por lo general calificativos, sólo su obra. Buen síntoma de este estado de cosas resultaba la errática grafía en los nombres de los compositores,³²⁰ así como una denominación vaga e incompleta de las obras programadas, a menudo también con errores, que a veces hace muy difícil determinar de qué obra exactamente se trataba.³²¹ Ni la obra wagneriana merecía en prensa apenas calificativos diferenciados respecto del resto del repertorio, ni tampoco la obertura de *Rienzi* era una pieza que los permitiese.

Sería erróneo, sin embargo, considerar que todo el conocimiento wagneriano que existía en la ciudad de Valencia durante este periodo precedente a la Restauración, estuviese limitado prácticamente a esas dos piezas en repertorio de la Sociedad de Conciertos, y particularmente a la obertura de *Rienzi*. Por un lado está el hecho de que el carácter eminentemente comercial de la economía valenciana hacía de los viajes un hecho frecuente entre parte de la burguesía local, especialmente la alta burguesía. A este respecto, resulta significativo tomar en consideración un documento que han estudiado Justo Serna y Anacleto Pons:³²² el diario personal de José Inocencio de Llano White,³²³ hijo y heredero de uno de los comerciantes destacados de la ciudad, Francisco Llano Vague, manuscrito que

³²⁰ Taubert es a veces "Tambert" (Las Provincias, 30 de julio de 1879), Beethoven podía ser "Beethoven" (Las Provincias, 21 de marzo de 1879 entre otros), Massenet podía ser "Masienet" (Las Provincias, 4 de julio de 1880), Gounod "Gounot" (Las Provincias, 3 de junio de 1883) Bizet "Vicet" (Las Provincias, 25 de julio de 1880), Nicolai "Nicolás" (Las Provincias, 4 de agosto de 1880), Haydn "Haydun" (Las Provincias, 10 de abril de 1881), Boccherini "Bochorini" (Las Provincias, 25 de julio de 1881), Víctor Massé "Masset" (Las Provincias, 16 de junio de 1888) y Waldteufel, verdadero favorito del baile de letras, podía ser "Valdteufel" (Las Provincias, 23 de junio de 1882) "Walteufel" (Las Provincias, 11 de mayo de 1879, entre otros muchos), "Waldeufel" (Las Provincias, 30 de mayo de 1883) "Waldtendfel" (Las Provincias, 30 de julio de 1880), "Waltenfel" (Las Provincias, 15 de mayo de 1883) "Waldtenfeld" (Las Provincias, 16 de junio de 1888) "Waltenfeld" (Las Provincias, 22 de junio de 1888) o "Waldenfel" (Las Provincias, 27 de mayo de 1883). Wagner, que no se libraba, podía ser "Vagner" (Las Provincias, 18 de abril de 1880) o incluso "Vaggner" (Las Provincias, 19 de junio de 1879)

³²¹ Como extremo que llega hasta la comicidad, puede citarse "El dominó azul, walses, de Strauss" (Las Provincias, 9 de julio de 1882), desliz inducido probablemente por la zarzuela *El dominó azul*, con música de Arrieta.

³²² SERNA, J. Y PONS, A.: "Destinos familiares. Diario de un burgués acompañado", en VV AA: *Historia de las mujeres en España y América latina*, volumen III: Del siglo XIX a los umbrales del XX, Madrid, Cátedra, 2006, p. 235-268

³²³ Documento conservado en el Archivo Municipal de Valencia, actualmente en los fondos ubicados en la plaza de Maguncia, bajo el nombre bastante inexacto de "Viaje a Inglaterra".

detalla en severa forma de diario una serie de viajes por Europa y la península. Serna y Pons han destacado que tanto en los lugares y personas que en cada ciudad se siente el autor obligado a visitar, como en la forma y fondo de sus comentarios, José Inocencio Llano se sujetaba estrictamente a lo que debía esperarse de una persona de su condición social, sin dejar que asomen reacciones verdaderamente personales; esto confiere al documento cierta pesantez por lo previsible e impersonal de sus manifestaciones, pero al mismo tiempo le otorga un elevado valor sociológico, una especie de retrato impersonal del burgués valenciano de la época. El documento incluye un relato pormenorizado de tres viajes a Inglaterra (1842, 1852 y 1859) y otro por el Rhin (1856), además de desplazamientos a Madrid (1849, 1883 y 1889) y a Barcelona (1872 y 1884). Aunque lamentablemente para este trabajo José Inocencio Llano no parece haber asistido en sus viajes a ninguna ópera de Wagner, lo interesante es constatar el programa estrictamente típico que realizaba en cada lugar, visitando a las personas más relevantes, los lugares y monumentos más conocidos y los actos sociales más elitistas, y que la asistencia a la ópera resultaba dentro de este tipismo de alto *status* una actividad prácticamente obligada cuando visitaba alguna ciudad importante, particularmente París, así como la asistencia a conciertos instrumentales lo era al visitar una ciudad como Londres. Parece así legítimo suponer que un cierto porcentaje de la sociedad valenciana que visitaba el Skating Ring, el Skating Garden, o sobre todo, que asistía a funciones del Teatro Principal, tenía una cultura en algún grado cosmopolita y no desconocía lo que estaba pasando musicalmente en Europa ni el papel protagonista que el nombre de Wagner había adquirido ya para estas fechas.³²⁴ Quizás por esto, tampoco quepa extrañarse mucho de la actitud atenta y concentrada del público durante la primera actuación de la Sociedad de Conciertos valenciana, en 1878, que sí extrañó al cronista de Las Provincias. Y siguiendo esta hipótesis, sería bien probable que la insistencia en incluir el nombre de Wagner en todas las programaciones de la primera serie de actuaciones de la Sociedad de Conciertos en el Teatro Principal, más que un atrevimiento innovador de Valls,

³²⁴ El teatro wagneriano de Bayreuth se había inaugurado ya en 1876, con una asistencia de personalidades relevantes de primer orden en el terreno artístico, cultural y político, entre estas últimas el Kaiser Wilhelm I de la Alemania unificada, Pedro II de Brasil y Ludwig II de Baviera, lo que confirió a Wagner una notoriedad difícil de ignorar.

pretendiese funcionar como un reclamo hacia la parte del potencial público mejor informada sobre la actualidad musical europea. Incluso como mera posibilidad, cabría también considerar si los golpes rítmicos de bastón que escandalizaron ocasionalmente a la prensa no fuesen alguna forma de burla o protesta hacia el carácter casi exclusivamente ligero que había adoptado el repertorio de la Sociedad de Conciertos valenciana en sus últimos años de actividad regular.

Por otro lado, y en respaldo también de este conocimiento al menos referencial del mundo wagneriano en Valencia, puede constatarse que circulaba en la prensa local información al respecto. Así en 1882 *El Mercantil Valenciano* reproducía un extenso artículo procedente de la *Revista Germánica*, titulado “Parsifal (Nueva ópera de Wagner)”,³²⁵ que daba cuenta detallada de la composición de esta obra y de los preparativos para su estreno en Bayreuth, que sucedió el 26 de julio de ese mismo año.

³²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 18 de marzo de 1882

2.1.3 LA ÉPOCA DE LA ORQUESTA DE GOÑI

La personalidad de Andrés Goñi Otermín,³²⁶ llegado a Valencia tras ganar en 1886 la plaza de profesor de violín en el Conservatorio, dominó la actividad musical instrumental en Valencia durante el periodo siguiente a la decadencia de la Sociedad de Conciertos. En colaboración con el pianista Roberto Segura fundó la Sociedad de Cuartetos, cuyo primer concierto se ofrecía el 21 de febrero de 1890, y en junio de ese mismo año iniciaba la dirección de conciertos orquestales, con una formación de 65 músicos que alcanzará hasta los 90 siete años después,³²⁷ y que terminó siendo conocida como la “orquesta de Goñi”.

2.1.3.1 PIEZAS DE WAGNER EN 1890 Y 1891: REPERTORIO CERRADO

Las primeras actuaciones de esa orquesta de Goñi fueron una serie de siete conciertos ofrecidos en el paseo de la Glorieta, los días 1, 10, 15, 19, 22 y 29 de junio de 1890, por contrato firmado con la Junta general de la Feria de Julio, dependiente del Ayuntamiento.³²⁸ Se procuró mejorar las condiciones acústicas del pabellón de Agricultura donde tocaba, cerrando algunos arcos y sustituyendo un techo de tela por otro de madera,³²⁹ lo que no impedía que el público siguiese sujeto a las inclemencias del tiempo y fuese dispersado en ocasiones por la lluvia, como sucedió en el mismo concierto inaugural.³³⁰ La entrada costaba 1 peseta y se sabe que para ese concierto inaugural se vendieron 855 entradas.³³¹ El 10 de junio se incluyó la *marcha de Tannhäuser*, en compañía de obras de Gounod, Mancinelli, Grieg y Giner, y el día 15 esta misma obra junto con otras de Carreras, Espí, Thomas, Bolzoni, Mendelssohn y Penella. El 10 de junio un tiempo bochornoso causado por el viento de poniente restó algo de concurrencia, pero el día 15 se congregaron más de mil

³²⁶ Véanse p.597-598

³²⁷ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.119

³²⁸ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.116

³²⁹ Las Provincias, 2 de junio de 1890

³³⁰ Idem

³³¹ Las Provincias, 4 de junio de 1890

personas.³³² Para no quitar brillantez a este concierto, el Alcalde había solicitado del Conservatorio que se aplazara la audición de alumnos que tenía prevista esa institución para el mismo día.³³³ A decir de Las Provincias, las obras más aplaudidas fueron el minueto de Bolzoni y los valeses de Espí. El día 22 volvía a tocarse la *marcha de Tannhäuser*, en compañía esta vez de obras de Czibulka, Grieg, Rossini, Nicolai, Boccherini y Mendelssohn. La asistencia superó las anteriores, mil doscientas personas, y aunque estaba previsto como último concierto, el clamor del público obtuvo el compromiso de volver a tocar. La obra más aplaudida parece haber sido en este caso la obertura de *Guillaume Tell* de Rossini.³³⁴

En las programaciones de esta serie, quedaba claro que Goñi renunciaba al amplio predominio de valeses, polkas y obras de fácil efecto, que constituían el grueso del repertorio que presentaba la anterior Sociedad de Conciertos de Valls. El balance prácticamente se invertía: Goñi no dejaba de incluir algunos valeses, preferentemente para finalizar un concierto, pero pasaban a constituir una parte reducida del programa. Se huía, sin embargo, de piezas de larga duración: los programas eran una sucesión de piezas independientes más o menos breves, contrastantes; no parecía pensable la interpretación -por ejemplo- de una sinfonía completa en cuatro movimientos, aunque sí de suites programáticas.

En 1891 la orquesta de Goñi realizaba una serie de cuatro conciertos en el Conservatorio, los días 8, 15, 19 y 21 de marzo, aumentando su repertorio con algunas piezas pertenecientes al repertorio de la Sociedad de Conciertos de Madrid. La butaca costaba 8 pesetas (2'50 para socios) y la entrada de galería 1. No hubo ninguna pieza de Wagner en esta serie de conciertos, a pesar de que para entonces la Sociedad de Conciertos madrileña disponía de bastantes.³³⁵ Destaca, en general, una ausencia notable de valeses y piezas de efecto, además de interpretarse algún concierto completo en tres movimientos, como el de violonchelo nº1 de Saint-Saëns el día 15. La ausencia de las dos

³³² Las Provincias, 16 de junio de 1890

³³³ El Mercantil Valenciano, 15 de junio de 1890

³³⁴ El Mercantil Valenciano, 23 de junio de 1890

³³⁵ Véase p.140

únicas piezas instrumentales de Wagner frecuentes por entonces -*marcha de Tannhäuser* y obertura de *Rienzi*- puede suponerse que se debió a lo inadecuado de tocar estas piezas con una formación orquestal reducida,³³⁶ pues como ha señalado Manuel Sancho, la escasa capacidad de la sala había obligado a contar con sólo 26 músicos de la orquesta.³³⁷

2.1.3.2 PRIMERA VISITA DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

Un verdadero salto cualitativo, en cuanto a la recepción wagneriana puramente instrumental, lo constituyó la llegada en gira a Valencia de la Sociedad de Conciertos madrileña, dirigida por Luigi Mancinelli, tras pasar triunfalmente por San Sebastián, Vitoria, Burgos, Valladolid, Zaragoza y Barcelona.³³⁸ Dio tres conciertos en septiembre de 1891, los días 26, 27 y 28. Wagner fue el compositor dominante en estos programas; se dieron a conocer muchas piezas wagnerianas todavía no escuchadas en la ciudad, buena parte de ellas pertenecientes a periodos posteriores al de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, único que hasta entonces trabajaban las formaciones orquestales valencianas. El concierto del día 26 incluía el prelude de *Tristan und Isolde* y el fragmento de *Siegfried* conocido como “murmillos del bosque”. El segundo concierto presentaba el final del *Rheingold*, esto es, la entrada de los dioses en el Walhalla, la obertura de *Tannhäuser*, y la conocida como *marcha* de esta misma ópera. En el tercero se ofrecía el prelude al tercer acto más danza, marcha y coral de ese mismo acto de *Die Meistersinger von Nürnberg*, la escena final de *Tristan und Isolde* (“muerte de Isolda”) y por segunda vez los “murmillos del bosque” de *Siegfried*. Se trataba por tanto de tres conciertos donde los fragmentos instrumentales de Wagner constituyeron como el eje fundamental de toda la programación, y así lo daba a entender el crítico de El Mercantil Valenciano tras el último de ellos, señalando que Mancinelli “ha

³³⁶ *Tannhäuser* cuenta con una sección de 12 metales, que mal puede equilibrarse en una orquesta de sólo 26 músicos.

³³⁷ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.117. Puede tenerse en cuenta, por ejemplo, que la obertura de *Rienzi* reclama una sección de metal de doce instrumentistas, imposible de equilibrar en una formación tan reducida.

³³⁸ De hecho, el éxito en estas ciudades retrasó cuatro días la llegada de la orquesta madrileña a Valencia, que había previsto el primer concierto en la ciudad para el día 22.

logrado extender los dominios de la música wagneriana haciendo que se rinda culto y veneración al esclarecido maestro bávaro,³³⁹ uno de los genios más sobresalientes de este siglo”.³⁴⁰

Quizás sea de resaltar que es precisamente cuando trata la interpretación de los fragmentos wagnerianos, que el articulista de Las Provincias ofrece un claro ejemplo de crítica *romántica* tal como la describe Fubini,³⁴¹ y que recuerda en su tesis Manuel Sancho cuando se refiere a la orquesta de Valls:³⁴² tendencia a la evocación y a la descripción de una impresión subjetiva. Una actitud que hacía del crítico -como ha recordado recientemente Enrique Gavilán- bastante más que un mero cronista: una parte activa del fenómeno artístico, “cuya mirada posee la capacidad para hechizar las obras”.³⁴³ En las piezas de otros autores, por el contrario, predominan las calificaciones-tipo prácticamente lapidarias, tan habituales desde años atrás en la prensa valenciana y escasamente informativas: “hermosa y difícil pieza” (obertura de *Cleopatra*, de Mancinelli), “pieza conocida y celebrada por su galanura y elegancia” (polonesa de Vieuxtemps, posiblemente la op.38), “pieza predilecta, como de prueba” (rapsodia húngara de Liszt, probablemente la n^o2). Por el contrario, la evocación y el subjetivismo románticos del articulista de Las Provincias despiertan algo con Mendelssohn, “como el suspiro de un arpa eolia”³⁴⁴ (scherzo de *Einsommernachtstraum*), más con Grieg, “tema bailable, como si fuese un hilo de oro y de luz impalpable que se pierde a lo lejos, con notas apagadas, y vuelve luego brillante, girando y desarrollándose”³⁴⁵ (danza de Anitra de la *Suite n^o1 de Peer Gynt*), pero es con Wagner donde el salto resulta más claro:

³³⁹ Como se comenta en la p.273, el error de considerar bávaro a Wagner ya lo manifestaba este articulista a propósito del estreno de *Lohengrin* en Valencia, en enero de 1889

³⁴⁰ El Mercantil Valenciano, 29 de septiembre de 1891.

³⁴¹ FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.290-291

³⁴² SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.104-105

³⁴³ GAVILÁN, E.: *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Madrid, Akal, 2008, p.15

³⁴⁴ Las Provincias, 27 de septiembre de 1891

³⁴⁵ Las Provincias, 28 de septiembre de 1891

(El preludio de *Tristan*) “parece un larguísimo lamento, lleno de ternura y de pasión, de suspiros lánguidos, de amargos sollozos, que dejan entrever a veces felicidades infinitas. Comienza pausado y lento, crece después y se precipita con ardoroso apasionamiento, estalla después en múltiples quejas que se entrelazan y desenlazan, como si fuesen las voces doloridas de toda la humanidad. ¡Hermosísimo! ¡sublime!”³⁴⁶

No tan exaltado pero en parecido sentido evocador, sobre “Los murmullos del bosque” el crítico de El Mercantil Valenciano refería diseños melódicos “como rayos luminosos por entre un fondo de armonías que inundan el espíritu de inefables goces”.³⁴⁷

Evocaciones de cuño romántico que el articulista de Las Provincias combinaba a veces con una carencia de conocimientos sobre este repertorio muy notable, como cuando calificaba la sinfonía nº5 de Beethoven como el quinto de “sus nueve famosísimos conciertos”,³⁴⁸ o cuando consideraba que los “murmullos del bosque” de Wagner formaban parte de “La muerte de Sigfredo”.³⁴⁹ Bien es cierto que la comparación con evocaciones de este tipo que se realizaban en el ámbito centroeuropeo, no permite sospechar que la carencia de conocimientos favorezca las actitudes de comentario romántico.³⁵⁰

La respuesta del público a estos conciertos puede calificarse de entusiasta. La época del año no era propicia, las familias adineradas se encontraban desplazadas en sus lugares de veraneo (Moncada, Godella, Bétera...), pero algunos regresaron para los conciertos, a lo que se sumó una afluencia de aficionados foráneos, principalmente de Castellón, e incluso

³⁴⁶ Las Provincias, 27 de septiembre de 1891

³⁴⁷ El Mercantil Valenciano, 27 de septiembre de 1891

³⁴⁸ Las Provincias, 27 de septiembre de 1891

³⁴⁹ Idem. Obra inexistente, que corresponde al primer nombre que dio Wagner (*Siegfrieds Tod*) al texto que finalmente denominaría *Götterdämmerung* (ocaso de los dioses), cuarta parte del ciclo, que ni siquiera es a la que pertenece el fragmento programado por Mancinelli, pues se encuentra en *Siegfried*, tercera parte del ciclo (cuyo primer nombre había sido *Der Junge Siegfried*, El joven Siegfried)

³⁵⁰ Por poner un ejemplo, nada menos que Franz Liszt escribía en los siguientes términos sobre la *Gran Polonesa en fa sostenido menor op.44* de Chopin, hacia 1852: “Semeja a los primeros rayos de un alba invernal, gris y brumosa, y después de una noche de insomnio, el relato de un sueño-poema, cuyas impresiones y cuyas figuras se suceden con extraña incoherencia y rara transición. El tema principal es vehemente, de aire siniestro, como la hora que precede al huracán; el oído cree percibir interjecciones exasperadas, un desafío a todos los elementos...” (LISZT, F.: *Chopin*, Barcelona, Ediciones Ave, 1965, p.44)

algunos hicieron el viaje dos veces ante el inesperado retraso de la orquesta en llegar. Solamente en los palcos, correspondientes precisamente a las familias adineradas, se notaban algunos huecos. Parece haber sucedido en estos conciertos el enfrentamiento entre dos hábitos de escucha: uno más vinculado al teatro operístico italianizado, siempre dispuesto a interrumpir con aplausos en cualquier momento y en cualquier pasaje, y otro más en boga en los conciertos instrumentales centroeuropeos y en la ópera wagneriana, que guardaba un silencio reverencial hasta que dejara de sonar la última nota. Con relativo predominio del segundo:

“...reinó en la sala profundísimo silencio (...) silencio religioso, al que sucedían espontáneos y ruidosos aplausos al terminar aquella labor. A veces, en el curso de ella, no podían contenerse los más entusiastas, y estallaba su admiración en palmadas y bravos, que acallaban las protestas de la mayoría”.³⁵¹

En la *Balada y polonesa* de Vieuxtemps, sin embargo, “tan artística labor fue interrumpida con frecuencia por los aplausos de los espectadores”.³⁵² Con todo, el público no llegó a entender completamente cada obra. Entre las piezas de Wagner, la “muerte de Isolda” hubo de repetirse para corresponder a los aplausos, y también “los murmullos del bosque”, pero ésta sólo en su segunda audición. De la “entrada de los dioses al Walhalla” se consigna que “fue aplaudido, pero sin calor”,³⁵³ y del fragmento del acto tercero de *Die Meistersinger von Nürnberg* se concede que el público “la oyó con profunda atención, y no manifestó extrañeza por la originalidad de su factura”,³⁵⁴ pues “toda atención es poca para penetrar en el dédalo insondable de armonías en que van envueltos los conceptos melódicos”,³⁵⁵ o en idéntico sentido, “hay que atender con mucho cuidado para penetrar en el pensamiento del maestro”.³⁵⁶

³⁵¹ Las Provincias, 27 de septiembre de 1891

³⁵² El Mercantil Valenciano, 27 de septiembre de 1891

³⁵³ Las Provincias, 28 de septiembre de 1891

³⁵⁴ Las Provincias, 29 de septiembre de 1891

³⁵⁵ El Mercantil Valenciano, 29 de septiembre de 1891

³⁵⁶ Las Provincias, 28 de septiembre de 1891

2.1.3.3 LA ORQUESTA DE GOÑI EN 1892: INERCIA

La orquesta de Goñi tocó en 1892 tres conciertos en el teatro Princesa, los días 22 y 29 de mayo y 5 de junio de 1892. El primero de ellos concluía con “la grandiosa marcha de *Tannhäuser*, que alcanzó una notable interpretación”,³⁵⁷ el segundo presentaba la *Huldigungsmarsch* (o Marcha del Homenaje), que según la prensa “tiene toda la grandiosidad, por su plan, originalidad de sus motivos, desarrollo y organización, que son peculiares a dicho genio musical”,³⁵⁸ y el del último día ofrecía la ya muy conocida obertura de *Rienzi*, “cuya ópera fue la reveladora del genio de Wagner”,³⁵⁹ según opinaba el crítico de El Mercantil Valenciano. Para este último concierto estaba también previsto el preludio de *Lohengrin*, pero se cambió por la obertura de *Cleopatra* de Mancinelli.

A continuación la orquesta de Goñi iniciaba otra vez un ciclo de siete conciertos en la Glorieta, entre el 9 de junio y el 26 de junio. En el segundo concierto, el día 12, se tocaba la *marcha de Tannhäuser* para concluir, “cuya variedad de tonos, admirable factura y riqueza de instrumentación, cautivan el ánimo de los que la escuchan, y traen siempre aparejado el aplauso, como así sucedió”.³⁶⁰ En el tercer concierto volvía la obertura de *Rienzi*, el día 16, aunque las obras que merecieron repetirse por los aplausos fueron ciertos valeses de “Waldeteufel” (sic) y la *farándola* de Biset (sic);³⁶¹ retornaba *Rienzi* en el séptimo y último concierto, el día 26, e inmediatamente después Goñi partía en compañía de algunos músicos para dirigir en San Sebastián.

Nada especial que añadir, respecto a las características generales del resto de obras programadas en la Glorieta, que lo apuntado sobre el año 1890. La prensa tampoco reclamaba, en este entorno, algo más que una música agradable y “escogida” para agradar a una sociedad que también se pretendía

³⁵⁷ El Mercantil Valenciano, 23 de mayo de 1892

³⁵⁸ El Mercantil Valenciano, 30 de mayo de 1892

³⁵⁹ El Mercantil Valenciano, 6 de junio de 1892

³⁶⁰ El Mercantil Valenciano, 13 de junio de 1892

³⁶¹ Las Provincias, 17 de junio de 1892

“selecta”. La expresión del comentarista de Las Provincias respecto del último día, resultaba completamente típica:

“Anoche estaba hermosísimo aquel paseo, ocupado por nuestra sociedad más distinguida. El programa del concierto era selectísimo”.³⁶²

A juzgar por las obras más aplaudidas, el público tampoco pretendía otra cosa de los conciertos en la Glorieta.

Respecto de las obras interpretadas en el teatro Princesa este año de 1892, se acercaban algo más a la seriedad general que ofreció esta agrupación el año anterior en el Conservatorio, aunque sin pretender emular lo mostrado por la Sociedad de Conciertos de Mancinelli. La única pieza añadida al repertorio wagneriano, la *Huldigungsmarsch*,³⁶³ era posterior en el tiempo a las habituales en repertorio, aunque la escasa relevancia que hoy se le reconoce no permite la comparación con el *corpus* wagneriano más maduro que poco antes había permitido vislumbrar Mancinelli.

2.1.3.4 BANDAS CIVILES Y MILITARES HASTA 1892: REPETICIÓN

Hasta el año 1892 se puede constatar una recepción wagneriana prácticamente en paralelo en el terreno de las bandas militares, antecedente histórico de las bandas civiles que ya por entonces comenzaban a poblar la geografía de la región valenciana. El seguimiento de esta otra recepción resulta problemático, pues la atención que les prestaba la prensa era mucho menor que la concedida a las formaciones orquestales o agrupaciones de cámara: aparece con cierta frecuencia el anuncio de su actuación, pero bastante raramente el programa que ejecutan, y menos todavía algún comentario sobre su interpretación.

³⁶² Las Provincias, 27 de junio de 1892

³⁶³ Obra de circunstancias, escrita para banda por Wagner en 1864 y pensada para festejar el cumpleaños de su protector el rey Ludwig II de Baviera, fue revisada para orquesta en 1871 no por Wagner, sino por Joachim Raff, a instancias de la editorial Schott (GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.433)

La parte más fácil de conocer corresponde al certamen de bandas civiles y militares, que se celebraba todos los años en la Plaza de Toros desde 1886, con motivo de la Feria de Julio. Esta Feria de Julio consistía en una exposición de productos agrícolas y ganaderos mediante pabellones situados en el paseo de la Alameda, que había aparecido en 1871 para aprovechar la afluencia de público foráneo durante las taurinas *Corregudes de Sant Jaume*, celebradas durante el siglo XIX a beneficio del Hospital y que se acompañaban de algunos otros festejos religiosos y gastronómicos.³⁶⁴ La dimensión mercantil y la festiva se siguieron potenciando la una a la otra, sirviendo ambas para atraer gente a la ciudad y para retrasar unas semanas el inevitable éxodo veraniego de las familias acomodadas. El certamen de bandas fue uno de los frutos de esta creciente complicidad mercantil y festiva.³⁶⁵ Ya en el primer año, el 28 de julio de 1886, se había escuchado en el certamen la marcha de *Tannhäuser*, dirigida por J. Cariñena. Pero la música de Wagner no volvió a sonar en este contexto hasta el año 1892, en que la obra obligada para las bandas militares fue la obertura de *Rienzi*, ejecutada también un 28 de julio, mientras que para las bandas civiles sostenidas por corporaciones oficiales de capitales de provincia lo fue, sorprendentemente, el preludio de *Parsifal*, que se tocó el día 30.³⁶⁶

Puede constatarse ese mismo año en el teatro Princesa, en el contexto de una compañía de zarzuela y en la función a beneficio del barítono Grajales del 20 de febrero, que la banda del regimiento de Mallorca bajo la dirección de Francisco García Rueda amenizaba a telón corrido con dos piezas musicales instrumentales, que eran la obertura de *Freischütz* de Weber y la obertura de *Tannhäuser* de Wagner.³⁶⁷ Parecía una especie de réplica de la función a

³⁶⁴ Para más información HERNÁNDEZ MARTÍ, G-M.: *La Feria de Julio de Valencia*, Valencia, Carena Editors, 1998, p.5-14

³⁶⁵ La historia de estos certámenes durante el periodo aquí estudiado se recoge someramente en RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana: les Bandes de Música i la seua Federació*, Valencia, Federico Domenech, 1993, p.86-100. Tiene el inconveniente de reproducir literalmente las frecuentes erratas que aparecían en los programas oficiales, en lo que se refiere a nombres de obras y compositores.

³⁶⁶ RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana: les Bandes de Música i la seua Federació*, Valencia, Federico Domenech, 1993, vol.I, p.86-93

³⁶⁷ Las Provincias, 20 y 21 de febrero de 1892

beneficio de Goula, el 18 de febrero de 1892,³⁶⁸ es decir, apenas dos días antes, sucedida en el Teatro Principal y en la que se había ofrecido por orquesta esas dos mismas piezas instrumentales. A este respecto, debe tenerse en cuenta que tanto *Lohengrin* como *Tannhäuser*, representadas íntegramente en el Teatro Principal ese mismo año de 1892, requieren en partitura la intervención de una sección de metales de 11 instrumentistas, que no parecían estar disponibles en las formaciones orquestales valencianas del momento, quedando acreditado en prensa el refuerzo eventual que recibían las orquestas con miembros procedentes de las bandas.³⁶⁹ Esta sucesión a dos días de piezas idénticas, hace pensar en un significativo trasvase de músicos entre ambas formaciones, y probablemente esta clase de participación en acontecimientos operísticos favoreció la introducción de repertorio wagneriano en las bandas de Valencia.

El 18 de junio de 1892 a las nueve de la noche, la banda del regimiento Federal dirigida por Federico Romero incluía la *marcha de Tannhäuser* en un programa donde no faltaban pasodobles y piezas de aire folklórico.³⁷⁰

En el balneario de Las Arenas fue contratada durante el verano la banda del regimiento de Guadalajara, que ofrecía el 24 de junio una *fantasía* sobre *Tannhäuser*,³⁷¹ repitiéndola el 21 y el 31 de agosto,³⁷² y la *marcha de Tannhäuser* el 12, 15 y 24 de agosto.³⁷³ El contenido de estos programas abundaba en piezas extraídas del repertorio lírico junto a valeses, polkas, pasodobles y piezas de zarzuelas.

El 11 de diciembre de 1892, en una función en el Teatro Principal a beneficio de las Escuelas de Artesanos, la banda del regimiento de Mallorca tocó de nuevo la obertura de *Tannhäuser*.³⁷⁴

³⁶⁸ Véase p.306. Durante esa temporada de ópera, Goula había dirigido en Valencia *Lohengrin* y *Tannhäuser*.

³⁶⁹ Las Provincias, 24 de enero de 1892, respecto del *Lohengrin* representado ese año en el Teatro Principal

³⁷⁰ El Mercantil Valenciano, 18 de junio de 1892

³⁷¹ Las Provincias, 24 de junio de 1892

³⁷² Las Provincias, 21 y 31 de agosto de 1892

³⁷³ Las Provincias, 12, 15 y 24 de agosto de 1892

³⁷⁴ Las Provincias, 11 de diciembre de 1892

2.1.3.5 BANDAS MILITARES EN 1893: AMPLIACIÓN

El año de 1893, la orquesta de Goñi volvía a tocar en la Glorieta, esta vez contratada por la Sociedad Económica de Amigos del País y alternando con actuaciones de la banda de música del regimiento de Mallorca que dirigía Francisco García Rueda. La entrada cuando tocaba la orquesta de Goñi costaba 0'99 pesetas, y 0'50 cuando lo hacía la banda.³⁷⁵ Fueron ocho conciertos de la orquesta, entre el 21 de mayo y 18 de junio, donde esta vez no se interpretó nada de Wagner por parte de la orquesta. Por el contrario, la banda del regimiento de Mallorca se deshacía del mero papel de eco respecto del repertorio wagneriano introducido en orquesta, y tomaba la iniciativa de ampliar dicho repertorio. Así es como sucedía, el 23 de mayo de 1893, en transcripción para banda, el estreno en Valencia de la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*. La obra mereció una especial ovación del público, y Rueda fue felicitado “por muchos entusiastas a la música de Wagner”.³⁷⁶ Al día siguiente se repetía la obertura, recibiendo también una especial ovación que la destacaba sobre las demás obras. El día anterior a ese estreno, la banda había presentado ya otra obra insólita de Wagner en Valencia, que no fue objeto de especial comentario en prensa: la escena bíblica *Das Liebesmahl der Apostel*,³⁷⁷ obviamente en transcripción para banda. Esta obra fue repetida el día 24 de mayo, mientras que la obertura de *Die Meistersinger* lo fue también el 24 y el 29, y la obertura de *Tannhäuser* se tocaba el 29 y el 31 de mayo, y todavía el 4 de agosto. Además de lo que suponía de novedad, resultaba así una especial abundancia de música de Wagner en la programación de la banda, que se combinaba curiosamente, además de con otras piezas extraídas del repertorio escénico, con valeses, pasodobles y hasta marchas militares. Para completar esta difusión wagneriana innovadora en bandas, el 25 de mayo de 1894 fue elegida *Das Liebesmahl der Apostel* como pieza obligada para la tercera sección en el certamen de bandas civiles a celebrar durante la feria de

³⁷⁵ Las Provincias, 21 de mayo de 1893

³⁷⁶ Las Provincias, 24 de mayo de 1893

³⁷⁷ Conocida en el programa como “La Cena de los Apóstoles”, se trata de una obra poco frecuentada hoy de Wagner, escrita para coro masculino y orquesta en 1843

julio de ese año (para la primera sección se eligió una obra de Flotow y para la segunda de Massenet).³⁷⁸

Por lo demás, siguieron presentes en el Certamen de bandas de julio fragmentos de Wagner ya habituales entre las bandas civiles: en 1898 la banda del Patronato de Pueblo Nuevo del Mar (actual Cabañal) tocó una pieza de *Tannhäuser* sin especificar y la Lira Valenciana una de *Lohengrin* también sin especificar, probablemente ambas fantasías, y en 1900 la de Patronato de Pueblo Nuevo del Mar una fantasía sobre *Lohengrin*.

2.1.3.6 OTROS ÁMBITOS

Bastante más excéntrica resulta la noticia del *Cuarteto del Turia*, que no era precisamente un cuarteto de cuerda, sino un conjunto integrado por guitarra, bandurria, laúd-lira y bandurria-lira, el cual contaba en su repertorio con una transcripción de la *marcha de Tannhäuser*, llegando a recibir entusiastas críticas en El Imparcial durante una visita a Madrid.³⁷⁹

Los conciertos que se ofrecían en el Conservatorio, ya sea a cargo de sus alumnos aventajados, o bien por solistas invitados, constituían sin duda el ámbito donde se podía escuchar con mayor frecuencia una música más seria y ambiciosa en la ciudad, perfectamente a la altura de los repertorios centroeuropeos, pero las propias características de la música de Wagner no permitían que entrase en sus programas, evidentemente no por falta de seriedad, sino por carecer el repertorio wagneriano de obras adecuadas para solistas o agrupaciones de cámara.³⁸⁰ Con todo, puede constatarse que el 28

³⁷⁸ El Mercantil Valenciano, 26 de mayo de 1894

³⁷⁹ Las Provincias, 27 de mayo de 1892

³⁸⁰ Un par de cuartetos de cuerda de juventud se perdieron, sin que quepa sospechar que hubiesen resultado de especial valor, unos cuantos *lieder* de los años treinta no se encuentran entre lo más destacado de su producción, como tampoco lo está su obra para piano, mientras que los mucho más interesantes *lieder* sobre poemas de Matilde Wesendonck, de 1857-8, no parecen haber sido frecuentados, quizás por carecer de las características de lucimiento que por lo general se buscaban en tales conciertos del Conservatorio.

de mayo de 1892 el pianista Mario Calado tocó la adaptación que sobre el “coro de las hilanderas” de *Der Fliegende Holländer* escribiese Liszt.³⁸¹

El 10 de marzo de 1893, en el Teatro Principal y a beneficio del Asilo de huérfanos de San Eugenio, se montaba un concierto donde una serie de voces solistas formadas en la academia de Spitzer-Solá fueron acompañadas en unos casos por la orquesta de Goñi y en otros por el propio Solá al piano. Entre las piezas interpretadas, el barítono Domingo hizo el canto de Wolfram von Eschenbach en *Tannhäuser*.³⁸² La misma academia Spitzer-Solá, con intención más claramente demostrativa, montó otro concierto con sus alumnos el 5 de junio, también en el teatro Principal, concierto en el que el barítono Antonio Bertrán³⁸³ cantó entre otras piezas el *racconto* de *Lohengrin*,³⁸⁴ y el 17 de junio de 1894 volvía a cantar Domingo el mismo episodio de *Tannhäuser*.³⁸⁵

El año 1893 puede constatarse también la difusión de piezas wagnerinas en el curioso ámbito de la música de café:³⁸⁶ en prensa aparecían a veces las obras que algunos músicos se proponían tocar en el “Café de España”, y pueden constatarse arreglos tales como un “Lohengrin” para flauta,³⁸⁷ o para clarinete,³⁸⁸ o un “Tannhäuser” para flauta, clarinete y piano.³⁸⁹ Se trataba, sin duda, de fantasías sobre temas de estas óperas, y posiblemente a cargo de músicos que habían formado parte ya de orquestas o bandas que tocaron

³⁸¹ Las Provincias, 28 de mayo de 1892. La obra de Liszt es de 1860, publicada en 1862 como *Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer*; en el programa de este concierto se aludía con su denominación francesa de *Choeur de Fileuses*.

³⁸² Las Provincias, 11 de marzo de 1893

³⁸³ No es el mismo Bertrán que cantará *Lohengrin* en el Teatro Principal en abril de 1896. Este último tiene de nombre de pila Enrique y procedía de Barcelona.

³⁸⁴ Las Provincias, 6 de junio de 1893

³⁸⁵ El Mercantil Valenciano, 19 de junio de 1894. Concierto organizado por la Academia Spitzer-Solá en el Teatro Principal, a beneficio de la Sociedad Protectora de Niños.

³⁸⁶ Se trata del café-concierto, actividad muy extendida durante el siglo XIX español, por influencia francesa, y que consistía en algún solista o solistas o alguna pequeña agrupación de cámara que amenizaban el café con música de cierta calidad, frecuentemente extraída del repertorio lírico, a un precio bastante asequible. En estos años eran muy frecuentes en Valencia, como muestra el hecho de que simultáneamente al referido Café España, se anunciaban en prensa conciertos en el Café de París y en el Café Escocés. Aunque era frecuente que la prensa mencionase los instrumentos o incluso los músicos que intervendrían, lo era bastante menos el anuncio del programa, por lo que el seguimiento de una difusión de temas o fragmentos wagnerianos en este ámbito, resulta por necesidad muy fragmentario.

³⁸⁷ Las Provincias, 9 de diciembre de 1893

³⁸⁸ Las Provincias, 13 de diciembre de 1893

³⁸⁹ Las Provincias, 15 de diciembre de 1893

dichas obras. Se sabe el apellido de estos últimos músicos en concreto: Roldós (flauta), Porrini (clarinete), Bellver³⁹⁰ (piano). Ya en 1894, era el sexteto de Goñi quien habitualmente tocaba en el café España, incluyendo en su repertorio habitual fantasías sobre *Lohengrin* y sobre *Tannhäuser*. También se pueden constatar en este café -único que habitualmente incluía sus programaciones en prensa- otros arreglos wagnerianos, como la *marcha de Tannhäuser* ejecutada en piano a cuatro manos el día 24 de abril de 1896.³⁹¹ Por lo demás, cabe referir que el ya mencionado *Cuarteto Turia* tocaba frecuentemente en el Café Escocés.

El seguimiento de la música de café se hace más difícil a medida que avanzan los años, al dejar la prensa de anunciar las piezas interpretadas, si bien todavía en 1903 un testimonio de López-Chavarri en Las Provincias acredita su presencia en los momentos de baja actividad instrumental sobre escenarios más ambiciosos: “en punto a audiciones, salvo lo poco que en los cafés se hace, apenas si la iniciativa particular podía dar vida a alguna audición.”³⁹²

Otra curiosa adaptación, pero ofrecida en el Teatro Principal, fue un “Estudio *pizzicato* sobre *Tannhäuser*”, tocado a la guitarra por Francisco Tárrega el 13 de junio de 1894.³⁹³

En cualquier caso, se comprueba que ni el repertorio de café ni las adaptaciones para diferentes instrumentos, con la importante salvedad de algunas bandas, hacían otra cosa que insistir sobre las piezas ya difundidas en ámbitos más formales.

³⁹⁰ Se trata de José Bellver Abells (1869-1945), que tocaba en el Café España desde mayo de 1887, y que en Valencia actuará como solista con orquesta el 3 de abril de 1903 (estreno valenciano del Concierto para piano y orquesta nº2 de Saint-Saëns), el 22 de enero de 1905 (estreno valenciano del Concierto para piano y orquesta de Grieg), el 28 de enero de 1905 (estreno valenciano del Concierto para piano y orquesta nº1 de Beethoven), el 5 y 16 de febrero de 1905, y el 8 y 11 de marzo de 1908 (SANCHO GARCIA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.171-172, 177, 182 y 251). Además actuó como director de orquesta en un breve ciclo ofrecido en los Viveros en 1913, como se comenta más adelante.

³⁹¹ La Correspondencia de Valencia, 23 de abril de 1896

³⁹² Las Provincias, 13 de marzo de 1903

³⁹³ Las Provincias, 14 de junio de 1894

2.1.3.7 SEGUNDA VISITA DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

En 1893, de manera simultánea a la temporada de actuaciones en la Glorieta de la orquesta de Goñi y de la banda del regimiento de Mallorca, la Sociedad de Conciertos madrileña regresaba al Teatro Principal de Valencia, esta vez dirigida por Tomás Bretón,³⁹⁴ su nuevo titular. Programó el día 27 de mayo la obertura de *Tannhäuser* y el día 29 el prelude de *Lohengrin*, la *muerte de Isolde* y la *marcha de Tannhäuser*. Un tercer concierto previsto no llegó a realizarse, pues la asistencia de público no respondía a las expectativas: “esta vez no ha correspondido el público valenciano como era de esperar al título de amante de la música de que suele envanecerse”.³⁹⁵ El éxito de la orquesta madrileña fue otra vez rotundo, aunque fuese ante un auditorio más reducido, y el día 27 “Wagner, como siempre, proporcionó a los ejecutantes uno de los mayores triunfos de la noche”.³⁹⁶ Al siguiente concierto, con más público que el primero, el prelude de *Lohengrin* fue repetido para corresponder a los aplausos, pero tras la *muerte de Isolde* Bretón introdujo la siguiente pieza (la *marcha de Tannhäuser*) sin acceder a los deseos de repetición; al menos así lo refería el cronista de El Mercantil Valenciano, aunque su colega de Las Provincias aludía a un público dividido en cuanto a solicitar la repetición: “lo propio hubiera ocurrido con los dos restantes números, si lo avanzado de la hora y una parte del mismo público no se opusieran a tan justificado deseo”.³⁹⁷ Curiosa alegación al motivo de lo avanzado de la hora, cuando lo cierto es que al final del concierto se pidió la sardana de la ópera *Garin*, del propio Bretón, y “en esto todos estuvieron unánimes”,³⁹⁸ al parecer sin importar ya a nadie la hora.

³⁹⁴ Aunque los programas presentados en Valencia tuvieron importante presencia wagneriana, conviene notar que Bretón gozaba ya del rotundo rechazo por parte del crítico wagneriano más militante en Madrid, Antonio Peña y Goñi, que consideraba bajo su dirección “el buen gusto por los suelos, el arte moderno escarnecido y la cultura patria rezagada” (PEÑA y GOÑI, A.: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891, p.10, citado en SUÁREZ GARCÍA, J.I.: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, p.31)

³⁹⁵ El Mercantil Valenciano, 28 de mayo de 1893

³⁹⁶ Las Provincias, 28 de mayo de 1893

³⁹⁷ Las Provincias, 30 de mayo de 1893

³⁹⁸ Idem

2.1.3.8 ACTIVIDADES ALTERNATIVAS DE GOÑI EN 1894 Y 1895

Durante el año 1894 la orquesta de Goñi no realizó ciclos de conciertos, y de su escasa actividad no queda constancia de que interpretase obras wagnerianas. Andrés Goñi, sin embargo, sí realizó un ciclo de conciertos de Cuaresma, pero esta vez fue con un sexteto instrumental³⁹⁹ y en el ámbito del Conservatorio. Fueron cinco conciertos, del 16 de febrero al 1 de abril, donde apareció por primera vez en Valencia el *Siegfried Idyll* de Wagner,⁴⁰⁰ además de interpretarse una fantasía sobre motivos de *Lohengrin*.

Goñi viajó a París después del verano de 1894, en que había estado dirigiendo en San Sebastián según su costumbre, para adquirir partituras que ampliasen el repertorio de su orquesta, pero la falta de acuerdo con el Teatro Principal impidió un nuevo ciclo de conciertos de cuaresma en 1895.

El 28 de abril de 1895, en una función benéfica en el teatro Principal a favor de los naufragos del “Reina Regente”, se incluía el *racconto* de Lohengrin, cantado por Antonio Bertrán con la orquesta de Goñi. El articulista de Las Provincias describía en los términos más elogiosos de que era capaz a los asistentes y organizadores, recreándose en el “bello sexo”, citando por sus apellidos una a una las mujeres asistentes de alta sociedad, y deteniéndose en las tres presidentas del acto, el color y factura de sus vestidos, su presencia física, y describía una decoración del teatro en que habían participado los hermanos Benlliure. A los comentarios sobre la música les dejaba un segundo término, también con elogios superlativos, pero resueltos en buena parte a base de formulismos: “no hay para qué decir que tan delicado canto fue oído

³⁹⁹ Se trata de un sexteto integrado por miembros de su orquesta y que había sido creado en 1890, cuya existencia perduró hasta 1901. Aunque su formación más habitual era de sexteto, podía según las circunstancias reducirse a cuarteto, quinteto, o ampliarse hasta constituir una pequeña orquesta de cámara. Su repertorio incluía tanto obras de cámara como transcripciones de piezas orquestales, procedentes éstas sobre todo del género lírico (SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.238-251)

⁴⁰⁰ “Idilio de Sigfrido”, obra hoy en día muy en repertorio, para pequeña formación instrumental, que compuso Wagner a finales de 1870 usando motivos de su ópera *Siegfried*, por entonces todavía inconclusa, sin otro objeto que dar con su interpretación a Cosima -su segunda mujer- una agradable sorpresa de cumpleaños. De hecho, en un principio la denominó “saludo de cumpleaños sinfónico” (GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.515-516)

con atención suma...”,⁴⁰¹ escribía del *racconto*. Desde esta actitud, tales funciones benéficas parecían ir incluso más allá de lo que en las funciones de ópera representaba el público como espectáculo de sí mismo,⁴⁰² con las previsibles desventajas para un repertorio wagneriano que implicaba en su origen una mentalidad de protagonismo absoluto de la obra;⁴⁰³ la eventualidad de tales funciones benéficas convierte este asunto en irrelevante, pero significativo de lo que, en un grado de intensidad quizás menor, rodeaba también al mundo operístico.

La actividad del sexteto de Goñi en el Café de España, entre el 3 de noviembre de 1894 y el 5 de abril de 1895, incluyó fantasías sobre *Tannhäuser* y *Lohengrin*, fantasías que también habían entrado a formar parte del repertorio de bandas de música. Una fantasía sobre *Lohengrin*, por ejemplo, era tocada el 9 de enero de 1896 por la banda del regimiento de Vizcaya,⁴⁰⁴ y el día 13 de enero por la del regimiento de Mallorca,⁴⁰⁵ entre pasodobles, valeses y piezas de zarzuela.

2.1.3.9 LA ORQUESTA DE GOÑI DE 1896 A 1898: AMPLIACIÓN Y CLÍMAX

La orquesta de Goñi, tras un año de casi nula actividad como tal, daba un ciclo de siete conciertos en el teatro Apolo (cinco ordinarios, más dos extraordinarios), entre los días 6 y 29 de marzo de 1896. Se evidenció una renovación de su repertorio, que seguramente ya estaba en parte preparada para el año anterior. En cuestión wagneriana, junto a las ya conocidas obertura de *Rienzi* (días 6 y 20) y preludio de *Lohengrin* (días 13 y 29), fue interpretada la *muerte de Isolde* el día 15, y el fragmento de *Parsifal* conocido como “Encantos del Viernes Santo” el día 20, rompiendo estas dos últimas con la

⁴⁰¹ Las Provincias, 29 de abril de 1895

⁴⁰² Véanse p.131 y 374-379

⁴⁰³ Resulta significativo recordar lo que sucedió tras una representación del *Götterdämmerung* en Berlín, el 29 de mayo de 1881: cuando en presencia del compositor y con la casa imperial entre el público, un discurso protocolario comenzaba “Ante todo, gracias a los augustos miembros de la casa imperial...”, nada más escuchar la frase Wagner abandonó enojado el escenario, causando consternación general. (GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.645-646)

⁴⁰⁴ El Pueblo, 9 de enero de 1896

⁴⁰⁵ El Pueblo, 13 de enero de 1896

reclusión de las formaciones instrumentales valencianas en el periodo “romántico”⁴⁰⁶ de Wagner, apenas superado por alguna banda militar, como se ha visto. El final de *Tristan und Isolde* ya se había escuchado las dos veces que la Sociedad de Conciertos de Madrid se presentó en la ciudad, pero el fragmento de *Parsifal* constituía una novedad en Valencia, perteneciente además a la última obra del compositor. Sobre la obertura de *Rienzi* y su interpretación, así como con el preludio de *Lohengrin*, no pasó la prensa de formulismos elogiosos, al contrario que con la *muerte de Isolde*: “vino después la pieza de la noche, la muerte de Isolda, página arrebatadora que se siente dentro del alma, impregnándola de profundo sentimiento, de emoción inmensa”.⁴⁰⁷ Sin embargo, el crítico de El Mercantil Valenciano establecía una comparación desfavorable con la interpretación que se había escuchado de Mancinelli más de cuatro años atrás, “explicando esto la tibieza de los aplausos que al final sonaron”.⁴⁰⁸ Bien es cierto que su colega de Las Provincias, al que todas las piezas del concierto le parecieron perfectamente ejecutadas y muy aplaudidas, no hacía con esta una excepción. Más optimista sobre su efecto que el crítico de El Mercantil Valenciano se mostraba el de El Pueblo, pero dejando entender también que no todo era aprobación hacia el repertorio wagneriano: “Ese fragmento divino basta para anonadar a los desgraciados que no comprenden a Wagner”.⁴⁰⁹ Respecto de la pieza de *Parsifal*, “era esperada con expectación, y en verdad que el público no quedó bastante satisfecho”;⁴¹⁰ o escrito de manera más *romántica*, “es lo cierto que no penetraron en el corazón de los oyentes las dulces emanaciones ni los suaves murmullos del irisado y apacible valle”.⁴¹¹ Si recordamos que tres años atrás Bretón no había repetido la *muerte de Isolde*, parece ser que porque un sector del público se oponía, todo esto apunta ya un panorama de recepción conflictivo respecto de las obras del periodo más maduro de Wagner, muy distinto al éxito que acompañaba siempre a los fragmentos instrumentales de *Tannhäuser*, o a la obertura de la todavía meyerbeeriana *Rienzi*, o a las reiteradas y deseadas reposiciones de *Lohengrin* en el Teatro Principal. Un

⁴⁰⁶ Véanse p.39-40

⁴⁰⁷ El Pueblo, 16 de marzo de 1896

⁴⁰⁸ El Mercantil Valenciano, 16 de marzo de 1896

⁴⁰⁹ El Pueblo, 16 de marzo de 1896

⁴¹⁰ El Pueblo, 21 de marzo de 1896

⁴¹¹ El Mercantil Valenciano, 21 de marzo de 1896

dato de gran valor nos lo ofrece el último concierto, que estuvo integrado por las obras que recibieron más votos del público de entre las que habían integrado los programas anteriores. La prensa recoge el número de votos emitido en favor de cada una de las piezas que resultaron seleccionadas, y el comentarista de El Mercantil Valenciano no puede ocultar cierta decepción al respecto:

“aparecen con mayores sufragios, salvo contadas excepciones, las clasificadas como *bonitas*, mientras que las que entran en los dominios de lo *bello* resultan con menos votos. Saint-Saëns y Mozart se han quedado sin *acta*: Beethoven y Massenet se han salvado por tabla, consiguiendo el último lugar”⁴¹²

Este fue el resultado, por orden de votos:

- 275 votos: *Scherzetto* de Godard
- 275 votos: *Mandolinata* de Soller
- 275 votos: *Rapsodia húngara nº 2* de Liszt
- 244 votos: Obertura de *Die lustigen Weiber von Windsor* de Nicolai
- 209 votos: *Farandola* de Bizet
- 202 votos: Preludio de *Lohengrin* de Wagner
- 190 votos: *Una nit d'albaes* de Giner
- 189 votos: Obertura *Patrie* de Bizet
- 174 votos: Andante con moto de la *Sinfonía nº5* de Beethoven
- 173 votos: *Les Erinnyes* de Massenet

Resulta evidente que las obras más votadas tienden a un carácter ligero (*bonito*, en expresión de este periodista), pero es interesante constatar que entre las que ofrecen un carácter más serio (*dominios de lo bello*), es una pieza de Wagner la que ocupa el primer lugar, evidentemente no de su periodo más maduro, sino el preludio de la ya muy reverenciada en Valencia *Lohengrin*. En opinión del crítico de Las Provincias, que corrobora esa votación, eran exigencias del gusto del público las que inclinaron a Goñi a “intercalar números de música ligera”⁴¹³ en las programaciones del ciclo, y su colega de El Pueblo elogiaba especialmente el trabajo de este director encaminado a cambiar ese gusto del público:

⁴¹² El Mercantil Valenciano, 29 de marzo de 1896

⁴¹³ Las Provincias, 30 de marzo de 1896

“No queremos cerrar estas líneas sin hacer constar otro mérito de esta campaña de Goñi, consistente en el tacto, la habilidad que ha desplegado en la combinación de los programas, introduciendo entre juguetes bonísimos piezas clásicas de primer orden, de esas que antes hacían dormir a la mayoría del concurso, y que tanto han *entrado* ya en el mismo (...) Así, con suavidad, va el maestro elevando el gusto y *metiendo* el género superior, hasta que logre purificar la atmósfera y hacer posible aquí la vida de las obras clásicas de órdago.”⁴¹⁴

Pertenecía también al año 1896, por lo demás, la noticia de que un joven llamado Eduardo López-Chavarri, en compañía de su hermano Casimiro, realizaba en su casa unas sesiones filarmónicas donde daba a conocer transcripciones para piano de obras orquestales, resultando el nombre de Wagner especialmente presente en las mismas.⁴¹⁵

Durante el año 1897 volvía a tocar la orquesta de Goñi una serie de conciertos en el Teatro Principal, siete entre el día 21 de marzo y el 11 de abril, costando la entrada general a diario 60 céntimos. Se anunciaba una notable renovación de repertorio wagneriano, con la obertura *Faust*, la marcha fúnebre a la muerte de Siegfried del *Götterdämmerung* y el fragmento conocido como “El jardín encantado de Klingsor” del segundo acto de *Parsifal*. No hubo nada de eso: se repetía la *muerte de Isolde* el 21 y 28 de marzo, la *Huldigungsmarsch* el 25, la obertura de *Rienzi* el 1 de abril, el preludio de *Lohengrin* el 4 de abril y se ofrecía la obertura de *Tannhäuser* el día 8. No hay información disponible sobre el último concierto, ni la crítica del penúltimo, lo cual resulta una circunstancia especialmente lamentable por el hecho de repetirse nuevamente el sistema de ofrecer obras por votación. El motivo fue cierta crítica negativa realizada sobre el estreno de la zarzuela *Los cocineros* en el Apolo; el teatro retiró el pase gratuito que era costumbre suministrar a los críticos de prensa, y la prensa en bloque decidió retirarse de todos los teatros, hasta que quedase claro que dichos pases no comprometían una crítica favorable.⁴¹⁶

⁴¹⁴ El Pueblo, 30 de marzo de 1896

⁴¹⁵ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p.166

⁴¹⁶ El Pueblo, 13 de abril de 1897, El Mercantil Valenciano, 13 de abril de 1897 y Las Provincias, 13 de abril de 1897. El autor de la crítica fue probablemente Eduardo López-

La interpretación de la obertura de *Rienzi* era reseñada por la prensa con la parquedad ya habitual en este caso. La *Huldigungsmarsch* fue alabada con bastante más decisión que en la anterior ocasión, al parecer también por el público: “ofrécese en ella esa riqueza armónica, ese caos que aturde al pronto, hasta que el oído atento va percibiendo y sintiendo los motivos y admirando su maravilloso tejido; y después de una magistral preparación se desenvuelve claro y solemne el tema de la marcha, concluyendo con un crescendo de poderosos efecto.”⁴¹⁷ El preludeo de *Lohengrin* seguía contando con el favor del público: según el cronista de El Pueblo fue la interpretación “más deficiente” del concierto⁴¹⁸, según su colega de El Mercantil Valenciano fue digna de elogio, en especial los violines,⁴¹⁹ pero en cualquier caso los aplausos obtuvieron su repetición. Fue con la *muerte de Isolda*, de nuevo, que se manifestaron las divergencias: derroches de evocación romántica del estilo que ya se han visto por parte algún periodista, elogio general y superlativo en prensa, y público en bandos enfrentados. Se ejecutó “produciendo intenso sentimiento en los oyentes capaces de comprenderla”,⁴²⁰ con “los más entusiastas aplausos de la parte del auditorio que comprendió esta gran página musical”,⁴²¹ y por si no quedase claro que no todos participaban de esa comprensión, el crítico de El Mercantil Valenciano reseña que “sobre si se había de repetir dicho fragmento hubo diversos pareceres, lo que parecerá también a muchos increíble.”⁴²² El crítico de Las Provincias contrasta este fragmento con el carácter de las dos lisonjeras piezas de Benjamín Godard que siguieron, no mostrando ninguna sombra de censura hacia la actitud del público hostil a Wagner:

“¡Wagner y Godard! ¡Qué extraño maridaje! Después de ese poema de dolor llamado *Muerte de Isolda*, el *schezetto* del compositor francés. Tras los lamentos de la muerte, las

Chavarri Marco. No será la última vez que un teatro retire la invitación a López-Chavarri para intentar evitar sus críticas: al año siguiente él mismo manifestaba que para asistir a la ópera en el Teatro Principal había ocupado su localidad de abono, por no recibir la habitual entrada de prensa (Las Provincias, 6 de noviembre de 1898). Por lo demás, el diario El Pueblo insertaba poco después una extensa carta al director de un tal J.Ramírez, protestando amargamente por la dureza del crítico de Las Provincias (El Pueblo, 6 de diciembre de 1898)

⁴¹⁷ El Pueblo, 26 de marzo de 1897

⁴¹⁸ El Pueblo, 5 de abril de 1897

⁴¹⁹ El Mercantil Valenciano, 5 de abril de 1897

⁴²⁰ El Pueblo, 22 de marzo de 1897

⁴²¹ La Correspondencia de Valencia, 22 de marzo de 1897

⁴²² El Mercantil Valenciano, 22 de marzo de 1897

risas y las burlas. El público no titubeó en la elección. Admiró la obra del gran maestro; pero se deleitó más con el gracioso juguete que le ofreció el señor Goñi. El coloso musical fue vencido anoche por el compositor alegre y chispeante. Dos veces se oyó este número, y otras tantas la *canzonetta*, del mismo Godard”⁴²³

Para la representación del día 28, sin embargo, la *muerte de Isolde* ya no parecía despertar contrariedad: “El público sintió ya la tranquila y sublime inspiración de esta soberana página de Wagner, y aplaudiola ruidosa e insistentemente.”⁴²⁴ El crítico que escribía en Las Provincias, esta vez mostraba una inclinación bien distinta:

“Anoche se dio un gran paso. Falta poco para llegar al fin: La *Muerte de Iseo* se impondrá a todos, como se ha impuesto a otros públicos, tal vez más refractarios que el nuestro, a la música wagneriana.”⁴²⁵

No es nada impensable que esta segunda crítica de Las Provincias proceda de mano distinta, que no sería otra que la de Eduardo López-Chavarri Marco. Justo el día anterior aparecía un artículo bajo el encabezamiento “Los conciertos del Principal” firmado como “Edward”, que con toda probabilidad es el futuro “Eduardus”.⁴²⁶ Parece probable que fuese también de su mano la demoledora crítica contra *Los cocineros* del teatro Apolo, cuya música era descrita en Las Provincias como un conjunto de plagios mal hilvanados.⁴²⁷ En el artículo sobre los conciertos del día 28, el estilo sarcástico e indirecto de López-Chavarri resulta bastante evidente, y su atrevimiento al ridiculizar abiertamente las actitudes de una parte del público resultaba para entonces sorprendente en las líneas de un diario conservador como Las Provincias. Vale la pena detenerse en este artículo, pues la música de Wagner está implicada en el centro del asunto.

El artículo se subtitula “Sr. D. Gedeón Bravo y Bis. Dilettanti”. El nombre Gedeón hacía referencia a un personaje caricaturesco que daba título a un semanario satírico de esta época; los dos apellidos del personaje ficticio,

⁴²³ Las Provincias, 22 de marzo de 1897

⁴²⁴ El Pueblo, 29 de marzo de 1897

⁴²⁵ Las Provincias, 29 de marzo de 1897

⁴²⁶ Véase apartado 3.2.1 de esta tesis

⁴²⁷ Las Provincias, 31 de marzo de 1897 y 1 de abril de 1897

evidentemente, aluden al hábito de pedir repeticiones con ovaciones ruidosas. Constituye una crítica contra un tipo de público del Teatro Principal, por medio de sátira dirigida contra dicho personaje. Según esta satirización, el tal Gedeón había iniciado su afición a la música en las paradas militares de la plaza de Tetuán y en las misas con acompañamiento de orquesta, hacía ya quince años atrás. Privado de las paradas militares, acudía a los conciertos del Principal reclamando el mismo tipo de música e interpretación. Sus exigencias sobre la obertura de *Freischütz* pasaban por hacer el *adagio* introductorio a ritmo de *andante*, así como evitar el carácter contrastante de los temas: “tú, *dilettanti paradensis*, te aburres con esto que calificas de música sabia, y te extrañas de que haya en el mundo obertura más sublime que la famosa de *Poeta y Aldeano*”. Se entusiasma con la *danza persa* de Guiraud -“esa era vuestra música de la parada, la que vosotros buscabais”- y con una *rapsodia húngara* de Liszt, “en el paroxismo de la sensación puramente física”. Una exhortación funciona como ridiculización de la autosuficiencia de un gusto local, caracterizado como vulgar y atrasado:

“Sigue así, incipiente aficionado, dando muestra de nuestros adelantos. Sisea a Mozart y a Wagner, que están en carácter, y no te preocupe el que puedan decirte que vives cuarenta años atrás. En la Atenas del Mediterráneo⁴²⁸ nos reímos de todas esas cosas, y cuanto no sea ruido y estrépito, no nos parece música”⁴²⁹

Para concluir, la sátira se dirigía en un tono amargo a las exigencias sobre el repertorio:

“Habeis conseguido que, en pleno teatro Principal, se os de la *Mandolinata*, vuestra obra favorita. Yo os doy mi enhorabuena más cumplida, pues habeis enseñado el camino que hay que seguir en punto a repertorio de conciertos. No sabeis cuánto os agradecerán los ciegos de la calle y las sociedades de acordeonistas el que ese género de música figure en los programas de conciertos del teatro Principal.”⁴³⁰

⁴²⁸ “Atenas del Mediterráneo”, al parecer considerando el Egeo en un ámbito marítimo distinto, era un pretencioso apelativo atribuido en la época por algunos valencianos a su ciudad, que enraizaba en las pretensiones blasquistas de alcanzar un pueblo amante de la cultura. Sobre el terreno musical, la expresión será objeto de permanente mofa por parte de López-Chavarri.

⁴²⁹ Las Provincias, 28 de marzo de 1897

⁴³⁰ Idem

Ese final tocaba con bastante intención un punto muy sensible: el carácter socialmente elitista del recinto del Principal y la correspondiente intención de que el repertorio allí presentado gozase de un paralelo elitismo cultural.⁴³¹ Es bastante posible que este artículo ejerciese influencia para que una parte del público decidiera contestar activamente la actitud un tanto despectiva de otra parte del público hacia el repertorio serio, pues los comentarios al concierto del día 4 de abril mostraban un público revuelto y en conflicto:

“Mucha gente se ha declarado en contra de los juguetillos que el maestro Goñi viene ofreciendo, y con este motivo se profieren en las galerías altas voces y chistes, protestas y contraprotestas que alteran el orden y la atención que deben reinar en esta clase de veladas.”⁴³²

No se especificaba mucho más sobre la naturaleza de los alborotos. La Correspondencia de Valencia se limitaba a consignar que “en las alturas hubo bulla y guasa viva”, pero que finalmente “se impuso el buen sentido”, protestando en un sentido bastante habitual contra el público bullicioso que “hay cosas propias de la plaza de toros, mas no del teatro Principal”.⁴³³

En el año 1898 fueron diez los conciertos de cuaresma que la orquesta de Goñi dio en el teatro Principal, entre el 4 de marzo y el 3 de abril. El último de ellos fue con carácter de extraordinario y el programa configurado por votación. La butaca de patio costaba 2'50 pesetas y la entrada general 50 céntimos. Cabe señalar que la época de cuaresma era ya más una excusa que un motivo de los conciertos, que tenían entidad propia, como muestra el hecho de que se pasasen los últimos del viernes al jueves.⁴³⁴ El repertorio wagneriano sí que obtuvo ahora la renovación que se había anunciado para el año anterior. La “marcha fúnebre a la muerte de Siegfried”, del *Götterdämmerung*, se tocaba el día 4, el 11 y el 27 de marzo y el 3 de abril, “el jardín encantado de Klingsor”, de *Parsifal*, el 17 de marzo, los “murmulllos del bosque” de *Siegfried* se

⁴³¹ Resultaban frecuentes las manifestaciones de indignación en prensa cuando el género de espectáculos ofrecidos en el Teatro Principal no se consideraban dignos del recinto.

⁴³² El Pueblo, 5 de abril de 1897

⁴³³ La Correspondencia de Valencia, 5 de abril de 1897

⁴³⁴ El Pueblo, 15 de marzo de 1898

escuchaba el día 6 y el 20 de marzo, el prelude al tercer acto de *Lohengrin* el 20 de marzo, unos “fragmentos” de *Lohengrin* el 31 de marzo y se volvía a la obertura de *Rienzi* el 11 y 27 de marzo, a la *marcha de Tannhäuser* el 13 y 25 de marzo, y a la *muerte de Isolde* el 13 de marzo y 3 de abril.

La obertura de *Rienzi* aparecía ya separada del grueso del repertorio wagneriano y apenas si recibe comentarios en prensa: “aquella ópera que Wagner se dolía de haber escrito y que, sin embargo, es hermosa y revela ya la inspiración y la factura de un gran maestro”⁴³⁵ La *marcha de Tannhäuser* fue escogida en las dos ocasiones que aparecía para concluir el concierto, seguramente por “esa grandiosidad que siempre gusta y siempre se aplaude”.⁴³⁶ Más evocativa y subjetiva –romántica- se mostraba la prensa, una vez más, al comentar la *muerte de Isolde*, aunque no tanto como cuando se presentó por primera vez la pieza: “sublime exaltación de un alma dolorida, fragmento emocional que conmueve y subyuga”,⁴³⁷ “sublimes y patéticas páginas musicales”,⁴³⁸ “cuyas melodías arroban y cuya instrumentación sorprende, admira y encanta cuantas veces se oye”,⁴³⁹ pero sobre todo en El Mercantil Valenciano, el primero de los dos días:

“el ánimo del público se sobrecoge y participa de la honda emoción que despierta la escena tiernísima y conmovedora (...) y a ello contribuye el elemento musical, que traduce con acentos de expresión vivísima y punzante dicha escena, idealizándola por medio de giros melódicos y etéreas armonías que se desarrollan sobre un fondo de color sombrío que prepara con gradual intensidad, en *crescenedo*, el momento en que parece que el corazón estalla presa de la mayor amargura, cayendo luego postrado y sin fuerzas”⁴⁴⁰

En opinión de este crítico, “fue mejor comprendida que en la temporada anterior”,⁴⁴¹ y de hecho se pidió y se obtuvo la repetición.

⁴³⁵ El Pueblo, 12 de marzo de 1898

⁴³⁶ La Correspondencia de Valencia, 14 de marzo de 1898

⁴³⁷ El Pueblo, 14 de marzo de 1898

⁴³⁸ El Mercantil Valenciano, 4 de abril de 1898

⁴³⁹ La Correspondencia de Valencia, 14 de marzo de 1898

⁴⁴⁰ El Mercantil Valenciano, 14 de marzo de 1898

⁴⁴¹ Idem

Las dos piezas de *Lohengrin*, por el contrario, no merecieron en prensa especial comentario, salvo que “traían a la memoria de los concurrentes los gratos recuerdos que guarda de dicha obra”.⁴⁴² Recuerdos que no llegaron a apasionar, pues no se pidió la repetición en ninguno de los dos casos.

“Los murmullos del bosque” eran considerados una pieza especialmente vinculada a la situación escénica que describe, y por ello el crítico de El Pueblo empleaba la mayor parte del espacio de su comentario sobre el día 6 en describir la escena de *Siegfried* de donde está extraído el fragmento. El primer día obtuvo ya la repetición a instancias del público, y el día 20 la prensa protestaba por no haberse pedido, en un concierto donde en general el público se mostró con “temperatura siberiana”.⁴⁴³

El episodio conocido como “El jardín encantado de Klingsor”, del segundo acto de *Parsifal*, fue tocado un solo día, y aunque se escuchó con atención, a decir de la prensa, “el público no alcanzó en esta primera audición todas sus grandes bellezas y mostrose reservado en el aplauso”.⁴⁴⁴ El crítico de El Pueblo confiaba en que posteriores programaciones obtuviesen el éxito de este episodio.

Las alusiones de algunos críticos a la necesidad de más de una audición para que el público valore las piezas del Wagner más maduro, habían encontrado ya un buen argumento en la buena acogida que en este ciclo tuvo la *muerte de Isolde*, pero lo encontraron mucho más definitivo con la marcha fúnebre del *Götterdämmerung*. El primer día “el público oyó con el mayor respeto (...) pero no despertó entusiasmo”.⁴⁴⁵ “Si la marcha fúnebre de Sigfrido se ejecuta en sucesivos conciertos, *entrará* en todo el público”, según vaticinaba ese día el crítico de El Pueblo. Al segundo día, “con profunda atención se escuchó esta página de Wagner, y estruendosos aplausos, surgidos al extinguirse el acorde final, probaron que ya se habían percibido sus

⁴⁴² El Mercantil valenciano, 1 de abril de 1898

⁴⁴³ La Correspondencia de Valencia, 21 de marzo de 1898

⁴⁴⁴ La Correspondencia de Valencia, 18 de marzo de 1898

⁴⁴⁵ El Mercantil Valenciano, 5 de marzo de 1898

bellezas”,⁴⁴⁶ “estruendosos aplausos que aún duraron por largo rato después de conseguido el *bis*”.⁴⁴⁷ Se volvió a pedir y obtener la repetición el día 27, una obra que al público “gusta más cuanto más se escucha”,⁴⁴⁸ y por si todavía quedaba duda sobre haber obtenido una aceptación mayoritaria, se programaba para el día 3 de abril como una entre las obras seleccionadas por votación para el último concierto, donde una vez más el público pidió y obtuvo la repetición de la marcha fúnebre.

El resultado de la votación entre el público, para escoger el programa del último concierto, dio esta vez el siguiente resultado:

- 298 votos: *Sinfonía n°5 en do menor op.67* de Beethoven
- 266 votos: “Largo religioso” de Händel
- 249 votos: *Muerte de Isolde de Tristan und Isolde* de Wagner
- 218 votos: Bacanal de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns
- 179 votos: Marcha fúnebre a la muerte de Siegfried de *Götterdämmerung* de Wagner
- 170 votos: Allegretto de la *Sinfonía n°8 en fa mayor op.93* de Beethoven

Sorprendente resultado si se compara con el de dos años atrás, sobre todo teniendo en cuenta que en la programación de este ciclo tampoco faltaban piezas de Rossini, Bizet, Nicolai, aunque en menor proporción que otras veces. Es difícil valorar la influencia de la crítica sobre este evidente giro hacia lo serio en las preferencias del público de conciertos, especialmente la que ejercieron Vicente de Ávalos desde El Pueblo y sobre todo Eduardo López-Chavarri Marco desde Las Provincias. Es muy posible, cuando menos, que la fuerte polémica que introdujo este último contra las piezas de estilo fácil y ligero, haya animado al propio Andrés Goñi a reducir considerablemente su presencia en los programas y a presentar algunas piezas serias, como las de Wagner, que tenía preparadas ya para el año anterior.

⁴⁴⁶ El Pueblo, 12 de marzo de 1898

⁴⁴⁷ La Correspondencia de Valencia, 12 de marzo de 1898

⁴⁴⁸ El Mercantil Valenciano, 28 de marzo de 1898

Este ciclo de conciertos resultó de eminente predominio wagneriano: todos los días sonó alguna pieza de Wagner, y el día que se tocó por votación, dos. Sucedió en tiempos políticos revueltos e inquietantes, mientras la prensa ofrecía a diario alarmantes noticias sobre la actitud de Estados Unidos sobre Cuba, tras el hundimiento del crucero *Maine*, en 15 de febrero de este mismo año. El asunto no merecería aquí especial comentario, más allá de la enfervorizada insistencia del público en que la orquesta tocara la *marcha de Cádiz*,⁴⁴⁹ que Goñi satisfizo y que por otro lado no era una insistencia nueva de este año. Pero merece mencionarse que, como consecuencia de la situación, el 2 de abril recibía orden de embarque para Canarias el regimiento de Mallorca,⁴⁵⁰ cuya banda musical ya se ha visto el importante papel que había desempeñado sobre el conocimiento de Wagner en la ciudad. Poco más de un mes después, el 11 de mayo, se celebraba una “función patriótica” en el Teatro Principal, cuya recaudación se destinaba a la Marina de Guerra, en la que la orquesta de Goñi tocó la ya vieja obertura de *Rienzi*, en compañía de obras de Rossini, Giner, Liszt, Soller y un *pout-purri* del propio Goñi titulado “Por España”.⁴⁵¹

Algo antes de esa función patriótica había sonado también la obertura de *Rienzi* por la misma orquesta de Goñi en la serenata que ofreció a Vicente Blasco Ibáñez en la calle Don Juan de Austria, el 1 de abril, en ese caso junto a obras de Mendelssohn, Saint-Saëns, Giner, *La Marsellesa*, y finalmente a petición del público, la imperdonable *marcha de Cádiz*.⁴⁵² Y la *marcha de Tannhäuser* sonaba por la orquesta de Goñi en una función extraordinaria del teatro Pizarro, el 10 de junio, junto a obras eminentemente ligeras. De todo lo cual puede deducirse la dificultad de las nuevas obras wagnerianas presentadas en el Principal, para salir del ámbito de los conciertos de Cuaresma de dicho teatro.

⁴⁴⁹ Se trata de una música que forma parte de la zarzuela *Cádiz*, con música del madrileño Federico Chueca en colaboración con Joaquín Valverde, que había sido estrenada el 20 de noviembre de 1886. La *marcha de Cádiz* gozaba durante estos años de una extraordinaria popularidad, constituyendo un símbolo de exaltación patriótica aceptado por todos los sectores políticos y sociales, pues ni tenía el carácter oficioso y monárquico de la *Marcha Real* (actual himno nacional), ni el carácter revolucionario del *himno de Riego* u otros de aquella época.

⁴⁵⁰ El Mercantil Valenciano, 3 de abril de 1898

⁴⁵¹ La Correspondencia de Valencia, 10 de mayo de 1898 y 12 de mayo de 1898

⁴⁵² El Mercantil Valenciano, 2 de abril de 1898

2.1.3.10 LA DISOLUCIÓN DE UN ESPEJISMO: 1899-1901

A pesar de que la concurrencia de público a los conciertos del Teatro Principal había sido muy buena, durante el año 1899 la orquesta de Goñi no llegó a acuerdo con la empresa del teatro para ofrecer un nuevo ciclo. El problema no procedía de los propios conciertos, sino que se enmarcaba en una fuerte crisis general que arrastraba la empresa que gestionaba el teatro, y que López-Chavarri expuso severamente en una serie de artículos publicados en Las Provincias a finales de febrero, firmados como “Eduardus” y bajo el título “El descrédito del Teatro Principal”. Puede notarse, en este contexto, que no se daban representaciones operísticas de Wagner desde noviembre de 1896, a pesar de que aquél año resultara particularmente activo al respecto. En opinión de López-Chavarri, el problema central consistía en que para ofrecer precios baratos la empresa había prescindido de asegurar un mínimo de calidad a los espectáculos, e incluso se habían introducido géneros considerados indignos del lugar. La defensa de una especie de *honor del recinto*, que a su vez se articulaba dentro de una imagen de honor cultural de la ciudad, jugaba un papel central en su argumentación:

“El día en que se llevó allí un espectáculo impropio de nuestra ciudad, el día en que se representaron óperas a la altura de cualquier teatro de verano de última fila, el día en que se tuvo la ‘humorada’ de presentar como orquesta lo que tan solo servía para acompañar cantantes de género chico muy inferior, ese día, se hizo más daño a Valencia del que se puede imaginar. (...) Son responsables del estado de cosas a que hemos llegado, no sólo los empresarios con sus mezquindades y su falta de cuidado artístico, sino muy principalmente la comisión (o quien sea) de la Diputación Provincial por su tolerancia con esos espectáculos que han concluido con el crédito de nuestro primer teatro, siendo así que ella está obligada a ser la primera en velar por los intereses propios y por el nombre de la ciudad”⁴⁵³

Se trataba seguramente de un punto de vista bastante compartido, pues el retraimiento del público era un hecho.

⁴⁵³ Las Provincias, 19 de febrero de 1899

El serio problema que ocasionó a la orquesta de Goñi esta crisis, era para López-Chavarri el más grave entre los efectos producidos, al que dedicaba más espacio y trataba con tintes de desesperación:

“Gracias al maestro Goñi, en virtud de trabajos sin cuento, se habían aclimatado entre nosotros los conciertos, contábamos con una institución cultísima que ponía a Valencia a la altura que su nombre exige, y en punto a música, estábamos (prescindiendo de alguna que otra *concesión*) a la altura del movimiento contemporáneo europeo, oyendo la música de Beethoven, Mendelssohn, Weber, las páginas grandiosas de Wagner, etc.; este año hubiéramos oído fragmentos de *La Walkyria* (...) todo eso ha sido rechazado, deshecho, reducido a trizas por la empresa del teatro Principal”⁴⁵⁴

La indignación de López-Chavarri se remarcaba especialmente al describir cómo la empresa del teatro rechazó el presupuesto de la orquesta de Goñi para hacerse cargo de las representaciones de ópera (175 pesetas diarias, equivalente a lo que se pedía por representaciones de zarzuela en el Apolo), y luego no pudo encontrar otra orquesta por ese precio ni tampoco de la misma calidad. Así las cosas, ante la falta de trabajo, algunos músicos marcharon a otras ciudades, y el propio Andrés Goñi abandonó definitivamente Valencia en febrero de 1900, trasladándose a Lisboa, donde se le ofreció la cátedra de violín en el Conservatorio y la dirección de la Orquesta de la Real Academia de Amadores de la Música.⁴⁵⁵ El mal ya estaba hecho cuando en los últimos meses de 1900 una nueva empresa se hacía cargo de la gestión del Teatro Principal, publicando en prensa una lista de trece objetivos, en un intento de recuperar la confianza del público hacia el recinto. Entre éstos se encontraba formar una orquesta del teatro con los miembros de la de Goñi (obviamente sin Goñi), ofrecer conciertos de Cuaresma, “el más culto y adecuado espectáculo de la indicada época del año”,⁴⁵⁶ así como intentar que se representase *Die Walküre* durante una temporada que empezaría en Pascua. Los conciertos de Cuaresma no se llegaron a ofrecer, y *Die Walküre* - como se expone en el apartado 2.2.1.10 de esta tesis- tampoco.

⁴⁵⁴ Las Provincias, 23 de febrero de 1899

⁴⁵⁵ SANCHO GARCÍA, M.: tesis citada, p. 133

⁴⁵⁶ Las Provincias, 30 de septiembre de 1900

Seis años después Goñi regresaba muy enfermo a Valencia y al poco fallecía. López-Chavarri trazó entonces en Las Provincias una corta semblanza del músico, que constituía a la vez un elogio a su trabajo y una acusación contra la sociedad valenciana:

“Se vivía en Valencia, cuando vino Goñi, poco menos que en el siglo XVIII.(...) Y poco a poco iba formándose el arte: Goñi creó dos de los grandes elementos, indispensables para que aquél exista: gusto artístico y escuela de violinistas. Porque gracias a Goñi se llegó a tener aquí una masa de instrumentistas de cuerda bien equilibrada, sonora, pastosa. Con aquellos muchachos, el maestro acometía empresas que parecían imposibles de realizar. Y las realizaba. Y la atrasadísima cultura musical valenciana se vio de pronto empujada con férrea mano: y se supo aquí que existían las *Sinfonías* de Beethoven, y que existían las de Mendelssohn, y que había por el mundo gentes que se llamaban Brahms, o Schumann, o Wagner, y que escribían obras admirables. Eran de ver aquellos ensayos donde cada hora, cada minuto, cada momento, eran lecciones prácticas de escuela, de ejecución, de obtención de sonoridades vibrantes y pastosas.(...) ¡Pero cuantas contrariedades! Sí; ingratitudes recogió el maestro como las recogen aquí cuantos se preocupan por dignificar al arte y a los artistas. ¡Es el mal de la tierra! (...) Y las gentes se quedan tan tranquilas viendo cómo se marchan los buenos, ahogados por la misma vulgaridad de aquellas. Aquí queda la podre y el arte muere, y los que amamos la sonrisa de un cielo azul, o el suspiro de un acorde suave, nos sumergimos cada vez más en esta inmensa, implacable soledad de miles de gentes sin alma.”⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Idem

2.1.4 DESPUÉS DE GOÑI

2.1.4.1 CONCIERTOS-CONFERENCIA DE EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI

Desaparecida la orquesta de Goñi, Eduardo López-Chavarri Marco no tardaría en pasar de una agria actitud derrotista a aprovechar los músicos disponibles dentro de su propia actividad. Los ciclos de conferencias musicales instructivas, que hasta entonces solía acompañar al piano o con el concurso de algún solista, pasaron a ser ilustrados con una pequeña orquesta de cuerda integrada por diecinueve músicos.⁴⁵⁸ En los salones del Círculo de Bellas Artes realizó en 1903 tres conciertos-conferencia con orquesta, los días 13 y 20 de marzo y 4 de abril. En ellos López-Chavarri realizaba una conferencia sobre el tema anunciado, y a continuación dirigía él mismo la agrupación orquestal, ofreciendo un concierto cuyo programa pretendía ilustrar lo expuesto verbalmente. El interés instructivo daba a estos programas un largo recorrido histórico, ocasión casi insólita en la ciudad para escuchar repertorio antiguo.

El concierto-conferencia del día 13 trató sobre la evolución histórica de las formas orquestales, el del día 20 sobre la evolución de las formas musicales en general y el de 4 de abril sobre la música moderna instrumental. Los diarios *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano* publicaban al día siguiente los correspondientes comentarios, tanto sobre la interpretación del concierto como sobre las ideas expuestas en la conferencia. La autoría de estos artículos merece algún comentario. Con bastante probabilidad, los dos primeros de *Las Provincias* salieron de la mano del propio López-Chavarri. A favor de esta posibilidad puede considerarse que el único crítico musical habitual de *Las Provincias* era por entonces el mismo López-Chavarri, que el segundo de los comentarios apareció firmado como “Meiner” (“mi...” en alemán, los otros dos se publicaron sin firma), y que la costumbre de hacer autocrítica por parte de López-Chavarri será frecuente en lo sucesivo, tal como ha mostrado en su tesis doctoral Rafael Polanco, quien no duda en calificar dicha práctica como falta de

⁴⁵⁸ Se trataba de una agrupación esporádica, y no de la futura Orquesta de Cámara de Valencia, según reiterado error que ha desmentido la tesis de Manuel Sancho. SANCHO GARCIA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.170.

ética.⁴⁵⁹ No parece, sin embargo, que este doble juego pretendiese del todo engañar al lector: al año siguiente firmó en Las Provincias como “Eduardus” un artículo en que defendía los objetivos de los conciertos-conferencia de “mi entrañable amigo Eduardo L.Chavarri”, pero lo hacía de una manera tan personal que dejaba poco espacio para dudar sobre la identidad del articulista.⁴⁶⁰ En cualquier caso, López-Chavarri parece haber desarrollado un sentido de la ironía en torno de esta práctica: “aun tratándose de persona tan afecta a nosotros, no podemos prescindir de dedicarle elogios”,⁴⁶¹ escribía en el segundo de los comentarios de 1903. En cuanto al seguimiento en El Mercantil Valenciano, únicamente apareció firmado el último de los tres artículos con “I.V.” (es decir Ignacio Vidal), y este ofreció la particularidad de resultar idéntico, casi palabra por palabra, con el publicado en Las Provincias, grado de coincidencia que no se dio en los dos anteriores. Si tenemos en cuenta que este tercero de Las Provincias no vino firmado y el de El Mercantil Valenciano sí, quizás debe suponerse que por esta vez López-Chavarri declinó hacer su autocrítica en Las Provincias, en favor de su colega Vidal, con el que mantenía excelentes relaciones.

En la primera de las conferencias al parecer López-Chavarri trazó un cuadro evolutivo que conducía hacia una culminación de la música como expresión de sentimientos y por tanto en el Romanticismo como lugar de destino del proceso histórico: tras la combinación de voces propia del siglo XVI, “las composiciones orquestales del siglo XVII aparecen como combinaciones sonoras de voces diferentes que se sobreponen”, elaborando una técnica de contrapunto que constituye la “piedra fundamental de todo el sistema moderno”, al mismo tiempo que nacía “el elemento esencialmente moderno de la modulación, el sentimiento de la tonalidad”, entrando luego en el proceso la influencia popular de cantos y danzas, “de donde se derivan las ideas melódicas, los temas”, y finalmente la atención a los timbres orquestales. La evolución culminaba en la idea romántica de la música como expresión subjetiva de estados de ánimo, considerando López-Chavarri a Beethoven

⁴⁵⁹ POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.645-650

⁴⁶⁰ Véase Las Provincias, 25 de mayo de 1904

⁴⁶¹ Las Provincias, 21 de marzo de 1903

como origen de dicho momento final: “Con Beethoven a los temas musicales se les da lo que es la mayor conquista de los tiempos modernos, la expresión; la música es ya expresión de estados anímicos.” Wagner supondría una segunda culminación de este proceso expresivo: el drama musical wagneriano “pasa aquí a ser una gran composición que se desenvuelve, no según el sentimiento del músico, sino según los motivos dramáticos que impulsan a los personajes de la obra: la música es ahora el *alma* del drama.”⁴⁶² No se concibe por el conferenciante una evolución posterior a Wagner, idea confirmada en el comentario de El Mercantil Valenciano: “Wagner ha dictado la última fórmula con sus obras.”⁴⁶³

Lo escueto de la información que ha sobrevivido de tales conferencias, consistente en los breves comentarios de prensa, da lugar a plantearse algunas cuestiones sobre la posición exacta que López-Chavarri atribuía a la música wagneriana en el cuadro histórico dibujado. Ya que esta visión histórica es direccional y no pendular, una de tales cuestiones consistiría en qué había cambiado entre el elemento expresivo tradicional en la ópera y la expresividad del posterior drama wagneriano. La mención como paso previo al antecedente beethoveniano, concebido en términos de expresión subjetiva, puede hacer pensar que la diferencia se entendiese en términos de haber alcanzado la subjetividad de los personajes una expresión más individual, frente al carácter un tanto estereotipado de la expresividad operística tradicional. Pero la expresión literal “composición que se desenvuelve (...) según los motivos dramáticos que impulsan a los personajes de la obra”, invita a considerar en el drama wagneriano una cierta traslación en la expresividad musical desde la subjetividad del personaje hacia la misma acción.⁴⁶⁴ En su libro sobre “El Anillo del Nibelungo”,⁴⁶⁵ publicado hacia estas mismas fechas, si bien López-Chavarri no descarta un importante papel de la música wagneriana en cuanto a la

⁴⁶² Las Provincias, 14 de marzo de 1903

⁴⁶³ El Mercantil Valenciano, 15 de marzo de 1903

⁴⁶⁴ Puede recordarse que precisamente en el drama wagneriano maduro quiebra el alejamiento tradicional en la ópera de la música respecto de la acción, que sucedía al trabajarse los pasajes principales de aquélla en intervenciones solistas que constituían expansiones sentimentales donde la acción permanecía detenida.

⁴⁶⁵ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *El Anillo del Nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*. Vda. de Rodríguez Serra, Madrid, 1902?. Se comenta ampliamente en el apartado 7.5.2.2 de esta Tesis.

expresión de la subjetividad de los caracteres, se constata ese desplazamiento hacia la acción: el paso del mundo de la sinfonía beethoveniana al drama wagneriano se consideraba realizado “desarrollando los ‘temas’ no según el criterio puramente musical del compositor, sino según el desarrollo de la *acción psicológica* del drama”.⁴⁶⁶ Esta salida de la música fuera de la estricta subjetividad del personaje para inmiscuirse en todos los entresijos de la acción, de una acción en cierto modo subjetivizada, tenía para López-Chavarri, como para el propio Wagner, una estrecha vinculación con las ideas que sobre la música desarrollaba la filosofía alemana del XIX, particularmente Schopenhauer, tal como el valenciano reseñó en su citado libro: “la música (para Schopenhauer) no expresa *tal* sentimiento; por ejemplo, la cólera de un individuo determinado, sino los movimientos generales del alma, sin las limitaciones de la realidad; expresa el ritmo eterno del mundo.”⁴⁶⁷

Por lo demás, la línea que conducía del sinfonismo de Beethoven al drama wagneriano como culminación en la historia de la música, resultaba una idea en sí misma genuinamente wagneriana: el propio Wagner había comparado el trabajo de Beethoven con el de un Colón que proporcionaba al mundo el conocimiento de un nuevo continente, pero sin llegar él mismo a darse cuenta del descubrimiento, por no percibir el compositor que sus ideas debían pasar del terreno puramente instrumental al dramático.⁴⁶⁸

Pese al lugar central en la historia que al parecer concedió el conferenciante a la música de Wagner, el programa del concierto no incluía ejemplo alguno del compositor, quizás por no disponer de voces entre los intérpretes. Tampoco hubo obra de Wagner en la siguiente conferencia-concierto, el día 20, pero sí la hubo en la del día 4 de abril, dedicada a la música moderna instrumental, donde López-Chavarri concluyó el programa dirigiendo el preludio y muerte de *Tristan und Isolde*. El comentario que hacía

⁴⁶⁶ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.47. Cursivas añadidas.

⁴⁶⁷ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.24

⁴⁶⁸ WAGNER, R.: *Opera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997, p.84-88; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.495-505, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1506-1516 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 276-282)

Ignacio Vidal sobre la ejecución era poco más que un tópico formulismo de elogio, no permitiendo conocer las características de esta interpretación:

“El hermoso prelude y final de ‘Tristán e Isolda’ sirvió de remate al concierto, y tanto el Sr. López Chavarri como los profesores, pusieron al servicio de dicha magistral obra wagneriana toda su devoción y pericia artísticas, que fue reproducida con mucho colorido y precisión, oyéndose al final una salva de aplausos.”⁴⁶⁹

En cuanto al contenido de esa tercera conferencia, la diferencia entre la “música moderna” y la anterior se establecía en términos de un claro romanticismo, que aunque hoy sabemos se encontraba en sus últimos momentos, todavía no había sido claramente cuestionado:

“(la música moderna) refleja un sentido más íntimo y psicológico que la diferencia de su progenitora, que tenía un carácter escolástico y objetivo.”⁴⁷⁰

Interés por su relación con el planteamiento central de esta tesis tiene la alusión que López-Chavarri realizó a los elementos que integran el proceso musical, incluida la recepción:

“Analizó los tres factores que intervienen en la música: el compositor, el intérprete y el público; y a este propósito dijo que mientras los dos primeros realizan la obra artística, en la que ponen toda su inspiración y su alma, el público no se compenetra bien de la finalidad de la música, ya considerando ésta como un arte frívolo, o fijándose sólo en la labor del intérprete, pasando por alto la obra del compositor. La asociación de estos tres factores en una aspiración común es lo que conduce a realizar el ideal del arte, y sólo de este modo es como cumplirá su fin elevado.”⁴⁷¹

Se trataba, por tanto, de la visión unidireccional y sacralizada tradicional que conduce desde la voluntad del autor hacia la comprensión del público, donde una atención dirigida preferentemente hacia el intérprete no haría sino falsear la verdadera naturaleza del suceso musical.

⁴⁶⁹ El Mercantil Valenciano, 5 de abril de 1903. La palabra “precisión” no debe entenderse como caracterizadora de esta interpretación, pues se trata de un término casi obligado en muchos elogios rutinarios de la época, probablemente por la excesiva frecuencia con que se producía lo contrario, la imprecisión.

⁴⁷⁰ Las Provincias, 6 de abril de 1903

⁴⁷¹ El Mercantil Valenciano, 5 de abril de 1903

Las conferencias-concierto de López-Chavarri se transformaron en Sociedad Filarmónica a partir de 1904, pretendiendo con este proyecto financiar por suscripción de socios unos ciclos anuales de doce conciertos, camerísticos u orquestales. El resultado fue bastante más modesto: se ofrecieron, siguiendo el modelo de conferencia-concierto, tres sesiones en 1904 en el salón Sánchez-Ferrís, cuatro en 1905 en el mismo local, y otras cuatro en 1906 en el Teatro Principal. Al año siguiente, a falta de disponibilidad del Teatro Principal, el fracaso de las negociaciones para arrendar el salón Sánchez-Ferrís llevó a una disolución prematura de esta sociedad. No hubo música de Wagner en ninguna de las sesiones que ofreció esta Sociedad Filarmónica, pero de haber continuado el proyecto sin duda que la habría tenido, pues López-Chavarri contaba ya con el compromiso de directores como Granados, Malats, Mathieu y Crickboom, que situaban el repertorio wagneriano en lugar destacado.⁴⁷²

Tampoco parece que estuviese presente la música de Wagner en una agrupación denominada La Armonía, integrada por trece instrumentistas de viento más dos contrabajos, que inició sus actuaciones a finales de 1905 bajo la forma de conferencia-concierto (obviamente, la conferencia a cargo de López-Chavarri) y mantuvo esporádicas actuaciones hasta 1910. El propio López-Chavarri realizó transcripciones para nutrir el repertorio de esta agrupación, labor que compartieron Salvador Giner y Eugenio Úbeda. Por lo demás la música que interpretó resulta difícil de seguir, pues su actividad terminó centrada en amenizar los intermedios de las funciones del Teatro Principal, prestándole escasa atención la prensa en este cometido.

⁴⁷² SANCHO GARCIA, M.: *El sifonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p. 173-180

2.1.4.2 OTROS CONCIERTOS ORQUESTALES

Simultáneamente a las primeras iniciativas de López-Chavarri, y tras varios aplazamientos para no coincidir con manifestaciones políticas que agitaban la ciudad, el 1 de abril de 1903 la Asociación Valenciana de Profesores de Orquesta realizaba su presentación oficial mediante un concierto en el Teatro Principal, ofreciendo otro el 3 de abril en el mismo recinto. Esta entidad no constituía en sí misma una orquesta, pero permitía mantener organizados a los músicos residentes en la ciudad y asegurar su disponibilidad para cualquier empresa, lo que resultará fundamental durante los años siguientes para suministrar una base segura a las actividades operísticas y concertísticas.⁴⁷³ Se turnaron para dirigir el concierto de presentación dos viejos conocidos de los valencianos, José Valls y Salvador Giner, y entraron en el programa las ya bien conocidas obertura y marcha de *Tannhäuser*, en compañía de piezas de Saint-Saëns, Schumann, Weber, Guiraud, Moszkowski y Dunkler. La obertura fue dirigida por Valls, y la marcha por Giner. Ninguna de las dos estuvo entre las piezas que se repitieron para corresponder a los aplausos. La prensa dedicaba en general formulismos laudatorios a la interpretación, que ocultaban cierta insatisfacción bajo el entusiasmo por el proyecto. El crítico de *El Pueblo*, menos atento a las circunstancias, calificaba de “muy discreta”⁴⁷⁴ la dirección de Giner; el de *Las Provincias*⁴⁷⁵ evitaba poner reparos al concierto, atendiendo a “la precipitación con que fue preparado, el tiempo que había pasado sin ejecutar música seria, y la falta de costumbre de tocar juntos los profesores”;⁴⁷⁶ Ignacio Vidal, en idéntico sentido, asumía como un deber escribir su comentario “no con la esquividad del criterio huraño y descontentadizo, sino con el espíritu indulgente y afectuoso del amigo”;⁴⁷⁷ y el crítico de *La Correspondencia de Valencia* saludaba el final “de tantos años de ayuno de esta clase de música”.⁴⁷⁸ Sobre la naturaleza del programa elegido, el crítico de *Las Provincias* admitía que estaba en consonancia con la ocasión

⁴⁷³ SANCHO GARCIA, M.: *El sifonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.170-171

⁴⁷⁴ *El Pueblo*, 2 de abril de 1903

⁴⁷⁵ Presumiblemente López-Chavarri, aunque la crítica aparece sin firma.

⁴⁷⁶ *Las Provincias*, 2 de abril de 1903

⁴⁷⁷ *El Mercantil Valenciano*, 2 de abril de 1903

⁴⁷⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 2 de abril de 1903

("salvo Weber y Wagner, abundaba la música pintoresca, fácilmente asequible"), pero rogaba que no volvieran los tiempos antiguos del predominio de las piezas ligeras:⁴⁷⁹

"...ni Ganne, ni Gillet, ni *pizzicatos*; esto, debemos rogar a Dios y a los profesores de orquesta que siempre continúe así, o por mejor decir, de Moszkowski para arriba."⁴⁸⁰

El 3 de abril volvía a ofrecerse la obertura de *Tannhäuser*, nuevamente dirigida por Valls, concierto que según la crítica tuvo mejor interpretación que el anterior y donde la atención se desplazó hacia el pianista José Bellver, que ofrecía entre otras obras el Concierto nº2 para piano y orquesta de Saint-Saëns. La acogida del público fue buena para ambos conciertos: patio de butacas lleno, considerable afluencia en el resto de localidades y aplausos para todos.

Tanto el crítico de Las Provincias como el de El Mercantil Valenciano parecían dar por sentado que la Asociación constituía en sí misma un proyecto de orquesta estable: en el primero de estos diarios se deseaba que terminase poniéndose "bajo las órdenes de cualquier maestro de fama, de los que dirigen orquestas en el extranjero",⁴⁸¹ y en el segundo se aludía vagamente a "proyectos que, de llevarse a cabo, contribuirán a formar un ambiente musical de que tan necesitada se halla Valencia."⁴⁸² Sobre la posible naturaleza de esos proyectos, el 13 de marzo López-Chavarri había publicado un comentario donde anunciaba que tras esos dos conciertos se planeaba un ciclo de cinco o seis para Pascua, contando con algún director importante. No hubo tales conciertos de Pascua, sino un menos ambicioso ciclo en la Glorieta, dirigido nuevamente por José Valls, que en cierto modo representaba un retorno a los tiempos anteriores a Goñi.

Entre el 16 de mayo y el 22 de junio de 1903 ofreció por tanto José Valls, en el escenario de la Glorieta, un ciclo de doce conciertos orquestales. Los

⁴⁷⁹ Aunque no lo menciona explícitamente, es obvio que se refería a los tiempos de la Sociedad de Conciertos dirigida por el mismo José Valls.

⁴⁸⁰ Las Provincias, 2 de abril de 1903

⁴⁸¹ Las Provincias, 2 de abril de 1903

⁴⁸² El Mercantil Valenciano, 2 de abril de 1903

precios de entrada oscilaron entre 0'50 y 1 pesetas (5 los palcos), y volvía a reaparecer en este contexto el predominio de piezas de carácter ligero, que se hizo cada vez más evidente conforme avanzaba el ciclo. Volvía a escucharse en este contexto poco exigente la obertura de *Rienzi*, el día 17 de mayo, acompañada de un incidente propiciado por la naturaleza abierta del recinto: “hubo la particularidad de que los cañones de la Ciudadela amenizasen inesperadamente el himno de triunfo del triunviro romano, celebrándose tan oportuna coincidencia”.⁴⁸³ Los días 21 de mayo y 4 de junio se tocó una Fantasía sobre motivos de *Lohengrin*. Debido a la falta de techumbre para los espectadores, las circunstancias meteorológicas provocaron alguna interrupción. Además, la acústica era deficiente, y la prensa señalaba que el día 21 de mayo los sonidos de una obra de Massenet no llegaron hasta todo el público, que simplemente “se resignó con su suerte”.⁴⁸⁴ El mismo público, en ocasiones, aportaba a estos eventos sus propias dificultades, como acredita una protesta publicada en *El Radical*:

“Rogamos a la empresa que los niños no provistos de localidad no transiten por las butacas durante la audición, pues al par que molestan no dejan oír; y a ciertos mayores que se entretuvieron dando golpecitos con el bastón reserven el *compás* para cuando coreen el *Género ínfimo*.”⁴⁸⁵

En este contexto el repertorio wagneriano quedaba reducido a la mínima expresión, y quizás sea de notar que en la crítica periodística también el interés por las obras retrocedía día a día, reducido en el mejor de los casos a formulismos vacíos, mientras que la atención hacia los intérpretes y hacia el público ganaba correlativamente en protagonismo. Así el crítico de *La Voz de Valencia*, en un escuetísimo comentario el 22 mayo, no dejaba de mencionar que sobresalió “el violoncellista Sr. Calvo en el pasaje de la “Invocación” de la tragedia antigua *Les Erennyes*”,⁴⁸⁶ y de nuevo el día 4 de junio, esta vez según *Las Provincias*, tuvo “ocasión el violoncellista Sr. Calvo para lucirse, haciendo verdaderas filigranas” y “también el profesor de clarinete Sr. García se hizo

⁴⁸³ *El Mercantil Valenciano*, 18 de mayo de 1903

⁴⁸⁴ *El Mercantil Valenciano*, 22 de mayo de 1903

⁴⁸⁵ *El Radical*, 22 de mayo de 1903

⁴⁸⁶ *La Voz de Valencia*, 22 de mayo de 1903

digno del aplauso”.⁴⁸⁷ Pero era sobre todo el público, con su tradicional centro en la ostentación femenina, el que tomaba relevo en la prensa al protagonismo que iban perdiendo las obras y los autores:

“...se admiraban hermosas y elegantísimas damas, que han hecho de la Glorieta paseo favorito los días de concierto”⁴⁸⁸

“el paseo ofrecía hermosísimo aspecto, ocupando el andén central selecto público, en el que figuraban muchas hermosas mujeres”⁴⁸⁹

“El teatro presentaba encantador aspecto. Las más bellas y distinguidas valencianas estaban allí reunidas, como de costumbre, contribuyendo con su presencia a que la estancia allí fuese más grata.”⁴⁹⁰

“El concierto (...) llevó también numeroso público al ameno paseo. Es lo único que faltaba al Paseo la Glorieta, ya que no hay más agradable ni más céntrico punto de reunión los días de verano.”⁴⁹¹

“Ayer tarde ofrecía hermosísimo aspecto el salón central del parque durante las últimas horas de la tarde. Muchas mujeres hermosas y distinguidas, formando pintorescos grupos unas y alineadas otras en los palcos y las butacas, recordaban los buenos tiempos del Skating-Garden, dando la nota más simpática de la fiesta.”⁴⁹²

Algunas de estas referencias al público ocupaban algo más de una tercera parte de un escuetísimo comentario, y así extractados parece dudosa su relación con una crítica musical, de la que formaban a veces la única parte que se elaboraba más allá de formulismos desgastados, del tipo “la orquesta interpretó muy bien los selectos números que formaban el programa.”⁴⁹³ Los diarios republicanos *El Radical* y *El Pueblo* se resistieron a entrar en esta dinámica de elogio hacia la ostentación del público femenino, y optaron por no comentar los conciertos de Valls.

⁴⁸⁷ Las Provincias, 5 de junio de 1903

⁴⁸⁸ Las Provincias, 8 de junio de 1903

⁴⁸⁹ La Correspondencia de Valencia, 10 de junio de 1903

⁴⁹⁰ El Correo, 5 de junio de 1903

⁴⁹¹ El Correo, 29 de mayo de 1903

⁴⁹² Las Provincias, 1 de junio de 1903

⁴⁹³ El Correo, 29 de mayo de 1903

A comienzos de 1905 José Valls, contando con la colaboración del pianista José Bellver, dirigió cuatro conciertos en un recinto más adecuado a la escucha atenta, el salón de actos del Conservatorio, pero no ofreció en esta ocasión piezas de Wagner. Tampoco tres años más tarde, cuando el 8 y 11 de marzo de 1908 dirigió en esa misma sala, con la colaboración del pianista Bellver y el violoncellista Mario Vergé.

La vida orquestal valenciana languideció durante estos años, al margen de la escasa actividad de la Sociedad Filarmónica, siendo motivo de algunas agrias quejas por parte de López-Chavarri. Un esporádico momento de gloria supuso la visita de Enrique Granados como director, acompañado del pianista francés Raoul Pugno, que ofrecieron dos conciertos los días 26 y 28 de abril de 1907. La prensa saludó con viva emoción la transformación de los músicos valencianos bajo la batuta de Granados, y el crítico de El Pueblo reclamaba continuidad:

“Esto no puede quedar así. Enrique Granados ha de resucitar en Valencia la orquesta. Le queremos y le necesitamos. Se ha de organizar una serie de conciertos en la primera ocasión propicia. Es preciso. Con Granados al frente, nuestros músicos se convierten en héroes y se atreven a todo.”⁴⁹⁴

López-Chavarri por su parte, en una crítica firmada inusualmente sin seudónimo, aprovechaba para arremeter contra la superficialidad de la ostentación del público, entendida como polo opuesto a un arte musical de sentido sacralizado, que obviamente defendía:

“Sí, ya se que a V., estimado ‘diletante’, todo esto le parece lirismo y palabrería; ya se que usted viste de europeo y siente como un habitante legítimo de Ujda.⁴⁹⁵ Pero el arte es cosa más santa que el cerebro de un civilizado *pour rire*, y cosa más noble que un sombrero de primavera, y cosa más digna que la admiración por la modista. Anoche pasó por Valencia el soplo sagrado del alma humana: pasó la más grande y más intensa poesía, y besó en la frente a los que son dignos de ella.”⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ El Pueblo, 29 de abril de 1907

⁴⁹⁵ Ujda es una modesta población marroquí cercana a la frontera con Argelia, probablemente conocida en España por esas fechas con motivo de las guerras coloniales.

⁴⁹⁶ Las Provincias, 27 de abril de 1907

La obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg* cerraba el segundo de este par de conciertos de Granados, sin que la crítica dedicase a la obra mayor atención que los tópicos “página magistral, rizada de dificultades y llena de soberana grandeza”,⁴⁹⁷ y concluyese con ella los entusiastas elogios a la interpretación de todo el concierto.

2.1.4.3 LA BANDA MUNICIPAL Y SU ACTIVIDAD WAGNERIANA:

SANTIAGO LOPE Y EMILIO VEGA

En contraste con la decadencia orquestal que siguió a la marcha de Goñi, la Banda Municipal de Valencia realizaba su presentación oficial el 8 de diciembre de 1903 y pasó a ser durante los años siguientes una activa institución musical, con un prestigio reconocido y una presencia muy notable de transcripciones wagnerianas, que llegaron a constituir la parte más frecuentada de su repertorio.

La formación de una Banda Municipal respondía a una iniciativa de Vicente Ávalos Ruiz, concejal republicano blasquista además de crítico musical en *El Pueblo* durante algún tiempo, iniciativa que en principio fue contestada desde los diarios *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*, argumentando que se trataba de un gasto innecesario para tiempos de dificultades económicas.⁴⁹⁸ La iniciativa de Ávalos preveía “conciertos selectos” gratuitos los jueves y domingos, asumiendo así una intención divulgadora de la cultura a todas las clases sociales, que era uno de los objetivos permanentes del blasquismo. Vale la pena considerar un fragmento de la argumentación del propio Avalos, que constituía a la vez una negación del arte musical como ostentación superflua y una reclamación en sentido krausista de su necesidad como medio para una educación moral. Las principales beneficiarias del proyecto serían en su opinión las familias obreras:

⁴⁹⁷ *El Pueblo*, 29 de abril de 1907

⁴⁹⁸ ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p.84-85

“...privadas aquí en este goce exquisito que eleva el espíritu y ennoblece los sentimientos purificando además las costumbres. Hora es ya de que el Ayuntamiento de Valencia provea esta necesidad; que de una verdadera necesidad se trata, y no de un lujo superfluo.”⁴⁹⁹

Las pruebas para nombrar director titular fueron ganadas por Santiago Lope González, por entonces con 32 años de edad y director de la orquesta que actuaba en el teatro Ruzafa⁵⁰⁰ de la ciudad. La dirección artística, cargo en buena medida honorífico, se encomendaba al venerado compositor Salvador Giner Vidal,⁵⁰¹ que contaba ya con 71 años.

El solemne acto de presentación de esta nueva formación concluyó con un concierto en la Plaza de Toros en el que Wagner fue el único autor presente en programa con dos obras, la obertura de *Tannhäuser* y una fantasía sobre motivos de *Die Walküre*, junto a piezas del propio Lope, Giner, Saint-Saëns y Boito. El programa se repitió en el primer concierto oficial, ofrecido en la Glorieta el 13 de diciembre. Lope y Giner se aplicaron durante los meses siguientes en nutrir el repertorio de la banda realizando abundantes transcripciones, dominando ampliamente las de música de Wagner.

La actividad de Santiago Lope con la Banda Municipal fue intensa pero corta: no llegó a los tres años, pues se vio aquejado por un cáncer que le fue retrayendo de su trabajo desde finales de 1905, dando su último concierto el 11 de julio de 1906 y falleciendo el 25 de septiembre. Durante ese corto periodo de tiempo, Lope consiguió para la Banda Municipal un prestigio nacional e

⁴⁹⁹ Texto de la propuesta en Archivo de Gobernación y Fomento, Banda Municipal, “Expediente sobre el Reglamento de la Banda Municipal”, año 1902, Sección Primera, Sub. LI, Clase I, Subclase A, Nº 1.

⁵⁰⁰ Santiago Lope mantuvo este empleo simultáneamente con el de la Banda, y por razón del recinto eran las representaciones de zarzuela el grueso de su repertorio en Ruzafa.

⁵⁰¹ En principio parece que Giner pensó en presentarse a las pruebas para director titular, pero al saberlo la Comisión organizadora le comunicó que en atención a su prestigio le concederían el cargo directamente desconvocando las pruebas, ante lo cual Giner cambió de opinión y decidió no presentarse, siendo nombrado en cambio Presidente del tribunal examinador (ASTRUJELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p.112-115).

internacional,⁵⁰² y en lo que concierne al tema de esta tesis, convirtió a la agrupación en un centro de interpretación wagneriana. Astruells ha realizado un recuento del número de veces que estuvo presente cada compositor en los conciertos de la Banda Municipal, resultando que bajo la dirección de Santiago Lope, tras las obras del propio director, que eran principalmente pasodobles (34 ocasiones), fue Wagner el compositor interpretado con más frecuencia (26 ocasiones), seguido a considerable distancia por Giner (11), Boito (11), Beethoven (9) y Weber (9).⁵⁰³ Resultaba de estas programaciones una casi total ausencia de música de zarzuela, la actividad principal de Lope en el teatro de Ruzafa, y una decidida opción por la música culta (“selecta” o “seria”, en la terminología de la época), que convertía a la Banda en un referente para este repertorio en años de muy baja actividad orquestal, y donde la obra de Wagner asumía una posición dominante.

Dos conciertos se dieron en 1906 a beneficio de la viuda de Lope, el primero en el teatro Apolo sin presencia de música de Wagner, y el segundo en la Plaza de Toros el 4 de noviembre, bastante más informal y variopinto, con participación de diversas bandas y coros de la ciudad, y donde la Banda Municipal tocó además de un himno a la ciudad de Gabriel Hernández la wagneriana obertura de *Der Fliegende Holländer*.⁵⁰⁴

Tras el fallecimiento de Santiago Lope, en enero de 1907 fue nombrado director titular Emilio Vega Manzano, previo concurso, quien se mantuvo en el cargo solamente hasta noviembre de 1910, cuando fue expulsado tras una larga historia de desavenencias con los músicos y de tensiones políticas en el

⁵⁰² En septiembre de 1905 obtenía el primer premio del Certamen Internacional de Bandas de Bilbao, donde se impuso a tres formaciones del sur de Francia, tocando como obra de libre elección una Fantasía sobre *Siegfried*, transcrita de Wagner por el propio Santiago Lope, y como obra obligada la también wagneriana obertura de *Der Fliegende Holländer*. En un concierto de despedida presentó una Fantasía sobre *Die Walküre*, junto a obras más ligeras de Lope, Bretón y Urizar.

⁵⁰³ ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p. 122

⁵⁰⁴ Esta pieza era invariablemente denominada en las programaciones como obertura de “El buque fantasma”, sin tomar en cuenta que el autor se vio obligado por apuros económicos a vender ese libreto y a cambiar por *Der Fliegende Holländer* (el holandés errante) el nombre de su ópera, cuando consiguió por fin estrenarla.

Ayuntamiento.⁵⁰⁵ Emilio Vega mantuvo la preeminencia de Wagner en las programaciones de la Banda Municipal, de manera todavía más abrumadora que en la etapa de Lope, dado que Vega no era amigo de dirigir obras propias: Wagner fue interpretado en 73 ocasiones, a una gran distancia de Giner (32), Lope (32), Chapí (29), Saint-Saëns (21), Serrano (21), Grieg (19), Massenet (19), Chaikovski (19), Bizet (16), Álvarez (15), Bretón (15), Parés (14) y Beethoven (13). Los fragmentos de zarzuela sí entraban ahora en el repertorio de la Banda, lo que no afectó a la hegemonía wagneriana. En cuanto a la contabilización de las obras más interpretadas, tres títulos wagnerianos figuran entre los cuatro primeros: una Fantasía sobre *Die Walküre* interpretada en 20 ocasiones, la “Cabalgata” de *Die Walküre* en 15 y una Fantasía sobre *Lohengrin* en 14, comparables tan solo con el pasodoble *Suspiros de España*, de Antonio Alvarez, que se tocó en 15 ocasiones. También fueron interpretadas un número destacado de veces, entre la música wagneriana, la obertura de *Rienzi* en 10 ocasiones, y el *Siegfried-Idyll* en 8. Incluso en el largo periodo del posterior director titular, Luis Ayllón Portillo, que no será nombrado hasta 1913 y que permanecerá en el cargo hasta 1940, siguió siendo Wagner el autor más interpretado, y la Fantasía sobre *Die Walküre* la obra más tocada de todo el repertorio de la Banda.

La posición que ocupaban las piezas wagnerianas en las programaciones de la banda resultaba distinta a la que ocupaban en los conciertos orquestales. En estos ya se ha visto que eran preferidas para concluir el concierto o alguna de sus partes, pero en las programaciones de la Banda Municipal se situaban casi siempre en el interior del programa, ni al principio ni al final, prefiriéndose para concluir una pieza de carácter ligero.

⁵⁰⁵ Por un lado estuvieron las tensiones con los músicos derivadas de su autoritarismo, y por otro lado las tensiones políticas internas al propio Ayuntamiento, debido a que los concejales eran de mayoría republicana, pero el Alcalde era nombrado desde Madrid y mantenía posiciones más conservadoras. Lope había mantenido un apoliticismo que fue respetado por todos, pero Vega resultó apoyado por el Alcalde y consecuentemente atacado por los concejales republicanos y por el diario El Pueblo. (ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p. 144-147)

Salvador Astruells ha estudiado la situación profesional de los músicos en la Banda durante este periodo inicial, que inclinaba al pluriempleo⁵⁰⁶ y daba lugar a un conflictivo trasvase de músicos entre banda y orquestas de teatros, lo que conviene aquí notar en el sentido de apuntar un cierto conocimiento wagneriano por parte de algunos músicos, previo a las representaciones escénicas.

2.1.4.4 MÚSICA DE WAGNER EN LOS CERTÁMENES DE BANDAS

Desde 1901 y antes de las Exposiciones de 1909 y 1910, debe destacarse entre los certámenes de bandas el de 1903, que resultó eminentemente wagneriano: en la sección primera del concurso regional la obra obligada fue una fantasía sobre *Tannhäuser*, interpretada sucesivamente por las cuatro formaciones participantes, y en el concurso internacional una fantasía sobre *Die Walküre*, que lo fue por seis. Los años posteriores no ofrecieron, sin embargo, una continuidad en este protagonismo wagneriano, volviéndose a la aparición eventual de piezas de libre elección por parte de algunas bandas. Así en 1905 sonaba nuevamente una fantasía sobre *Die Walküre* como obra de libre elección por la banda del Centro Artístico-Musical de Torrente, y una fantasía sobre *Lohengrin* por la banda de la Sociedad Musical de Utiel, y en 1907 la banda de Pueblo Nuevo del Mar tocaba la obertura de *Rienzi*, no constando otras piezas de Wagner durante estos años.

⁵⁰⁶ ASTRUCELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p.103-111

2.1.4.5 MÚSICA EN LOS CASINOS OBREROS

Ya se ha aludido al importante papel que la música desempeñaba en los casinos obreros dominados por los blasquistas, como parte de una educación general de las clases menos favorecidas.⁵⁰⁷ A pesar de que las adaptaciones del repertorio operístico constituían una parte importante de las programaciones que se ofrecían, las características de la música wagneriana no eran las idóneas para este tipo de extracciones con la parte instrumental reducida.

No obstante, conviene notar al menos el suceso del día 28 de junio de 1903 en un acto de la Sociedad de Tallistas: se trataba de una ceremonia de entrega de premios, ante un público formado por los obreros y sus familias, y amenizado por diversas intervenciones musicales, varias de ellas a cargo de uno de los propios obreros, César Vercher,⁵⁰⁸ que lució su voz de tenor acompañado al piano, ofreciendo fragmentos de Gounod, Verdi y Puccini. Al finalizar, el público reclamó y obtuvo que Vercher cantase una pieza más: no una cualquiera, sino en concreto se le pidió el *racconto* de *Lohengrin*.⁵⁰⁹ El hecho de reclamarse esta pieza por un público de obreros parece revelador del nivel de difusión y popularización que esta obra de Wagner había alcanzado en Valencia.

⁵⁰⁷ Véanse p.115-116

⁵⁰⁸ Con toda probabilidad es el mismo César Vercher que consta cantaba en actos de la Juventud Católica y que tras recibir clases de Lamberto Alonso realizará una carrera de cantante profesional, presentándose con éxito en Valencia diez años después haciendo el papel de Rodolfo en *La Bohème*, tras haber debutado en el teatro Princesa de Madrid y haber realizado una gira por Italia, Austria y Portugal.

⁵⁰⁹ El Pueblo, 29 de junio de 1903.

2.1.5 LOS AÑOS DE LA EXPOSICIÓN REGIONAL Y NACIONAL: 1909-1910

Es bien conocida la importancia que para la vida valenciana supuso la Exposición Regional de 1909, que tuvo continuidad como Exposición Nacional al año siguiente. Fue una iniciativa de Tomás Trenor Palavicino, entonces alcalde de la ciudad, y realizada a través del Ateneo Mercantil que presidía. Político conservador a la vez que continuador de una importante familia de industriales y comerciantes de origen irlandés, Tomás Trenor obtuvo de estos eventos el título de marqués de Turia y un considerable quebranto económico personal, por tener que hacer frente a parte de su resultado deficitario. Se proyectó la exposición como un escaparate de los logros agrícolas e industriales valencianos, teniendo probablemente entre sus objetivos no declarados acallar el descontento del agresivo republicanismo local. Se hizo de esta exposición una ocasión para todo tipo de entretenimientos, espectáculos y acontecimientos culturales que atrajesen el público hacia sus instalaciones, unas instalaciones monumentales aunque efímeras, que mientras duraron supusieron una notable transformación en la vida de la ciudad y en la fisonomía de su periferia: un espacio dedicado de 150.000 metros cuadrados, con una veintena de edificios suntuosos, varias decenas de pequeños pabellones y más de dos mil expositores, espacio sobre el que se puso en marcha una frenética actividad de entretenimientos, de los que la prensa daba cuenta diaria en lugar destacado.

Desde el principio se pensó en la música como una de las actividades culturales importantes que la Exposición debía ofrecer, formándose al efecto una Comisión Musical cuya presidencia honoraria ostentaba un ya anciano Salvador Giner, y la efectiva el siempre activo y ambicioso Eduardo López-Chavarri Marco.⁵¹⁰ Algunos acontecimientos operísticos resultaron bastante más modestos que los inicialmente proyectados⁵¹¹ y en cualquier caso no

⁵¹⁰ Las Provincias, 29 de febrero de 1908

⁵¹¹ Véase BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Valencia, Federico Doménech, 1977, p.119-120

incluyeron representaciones wagnerianas, pero la música orquestal encontró una nueva ocasión de mostrar el potencial desaprovechado que existía en la ciudad.

2.1.5.1 PRIMER CICLO DE CONCIERTOS DE JOSÉ LASSALLE: LA OBERTURA DE TANNHÄUSER

La organización de la Exposición Regional contrató como director de orquesta a José Lassalle, por entonces director de la Tonkünstler-Orchester de Munich, orquesta con la que pocos días antes de aparecer en Valencia había dirigido en París una primera audición en la capital francesa de la sinfonía nº1 de Mahler. Sin embargo no fue esa agrupación la que trajo a Valencia, como ya ha dejado claro Manuel Sancho en su tesis doctoral,⁵¹² sino que se puso al frente de una formación improvisada de músicos locales suministrados por la Asociación de Profesores de Orquesta, previamente preparados por Eduardo López-Chavarri. El resultado satisfactorio dejó asombrados no solamente a público y prensa, sino al parecer también al propio director, según una carta que remitía el mismo José Lassalle al diario Las Provincias, donde insiste en la conservación tanto del edificio efímero como de la orquesta provisional, y donde quizás cabe adivinar detrás los deseos de su amigo López-Chavarri:

“...aprovecho la ocasión que me ofrece, para pedir dos cosas:

Primera: Que al terminar esta exposición, orgullo de Valencia y asombro de Europa, no se derribe el Salón de Actos; y

Segunda: Que la orquesta que tengo el honor de dirigir, no se disperse ni se deshaga.

Ignoro a quién hay que hacer esta petición; ignoro los procedimientos burocráticos, y confieso que de cuentas me dieron un misericordioso Aprobado; pero no desconozco, ni la fe, ni la energía, ni el amor patrio de este admirable pueblo, y a él me dirijo gritándole con toda mi alma: ‘Esta sala de conciertos es una belleza arquitectónica. Esta orquesta es sencillamente admirable. Conservad una y otra, pensad que Valencia es la segunda población de España que construye una Sala de Conciertos, que los profesores son dignos de ponerse a la altura de las mejores orquestas, no ya españolas, sino extranjeras. ¿Vais a derrochar lo que ya teneis?’

⁵¹² SANCHO GARCIA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.183-184

No; V., ilustre Sr. Trenor; Vds. todos, sus dignísimos compañeros de trabajos y de esfuerzos; ustedes, aficionados a la música; y tú, pueblo valenciano: oíd todos la humildísima voz de este artista, y conservad esas dos cosas. Sala y orquesta, son algo que todo el mundo os envidiará, dos cosas que añadirán a vuestro ya ilustre nombre: honra y gloria.

J.Lassalle.⁵¹³

Incluso ya de vuelta en Munich, Lassalle remitía a Valencia una carta fechada en 18 de junio y dirigida al presidente del Círculo Musical donde reiteraba su admiración por los músicos valencianos:

“Me permito escribirle estas dos líneas para que haga el favor de expresar a todos los profesores que he tenido el honor de dirigir en esa, todo mi agradecimiento y toda mi admiración por la difícilísima labor cumplida en tan corto espacio de tiempo y en condiciones tan poco favorables, dada la inmensidad del trabajo que pesaba sobre ellos y dificultad de los programas de nuestros conciertos. Puede asegurarles que no los olvidaré nunca, que los consideraré y considero como cariñosos amigos y compañeros, y que en cuanto a sus talentos de artistas excelentísimos, serán siempre para mí, no sólo un motivo de admiración, sino de orgullo.”⁵¹⁴

Los conciertos de Lassalle se celebraron en el Salón de Actos de la Exposición, los días 26, 28, 30 y 31 de mayo de 1909, al precio de 3 pesetas la butaca de patio y 0'50 la entrada general. La conocida obertura de *Tannhäuser* estuvo presente en tres de los cuatro conciertos: el día 26, el día 30 por repetirse íntegro el programa del primer día a precios más populares, y el día 31 “a petición de muchos abonados”.⁵¹⁵ El éxito de público fue total, la prensa elogió sin medida la interpretación de director y músicos, y en estas circunstancias la crítica periodística invertía la tendencia observada a propósito de Valls: el elogio hacia lo distinguido del público y de las damas pasaba a expresarse con formulismos breves y casi desganados, mientras que sobre las características y significado de las obras se desarrollaba una notable verbosidad. El diario El Pueblo, que como se ha visto había terminado por no

⁵¹³ Las Provincias, 30 de mayo de 1909

⁵¹⁴ El Pueblo, 2 de julio de 1909

⁵¹⁵ Las Provincias, 30 de mayo de 1909. Una parte de la crítica, desconocedora de esta incorporación al programa, creyó que el día 31 Lassalle hizo la obertura para corresponder a los aplausos del público, pero lo cierto es que había sido anunciada por Las Provincias el día anterior.

comentar los conciertos de Valls en la Glorieta de seis años atrás, aprovechaba la ocasión para expresar esa inversión de los términos habituales: no es la asistencia de un público “selecto” lo que dignifica un concierto musical, según este crítico, sino que es su asistencia al concierto lo único que convierte al público en “selecto”.

“... el espacioso Salón de Actos estaba lleno de público selectísimo. Esto de ‘selectísimo’ no lo digo yo aludiendo al gran número de mujeres elegantes que figuraban en el concurso, sino porque en mi concepto es siempre selectísimo el público del arte músico; y mi contento obedece al hecho satisfactorio -¡qué bien si siempre hubiera sucedido y sucediese así!- de que ayer, además de selectísimo, fuese numerosísimo.”⁵¹⁶

Llamaba la atención en el modo de hacer de Lassalle la sobriedad de sus gestos, que contrastaba con la facilidad para hacerse entender por la orquesta y la claridad resultante, obtenida mediante intensos contrastes expresivos. En palabras del crítico de El Correo:

“...es un gran colorista de la orquesta, la cual transforma según su deseo, unas veces en niño que gime, otras en titán que ruga; con la particularidad que en la masa sonora resultan clarísimos todos los detalles, por insignificantes que sean, y entre estos siempre subraya lo integrante que pueda tener la obra que está interpretando; para esto se vale muchas veces de su penetrante mirada, que indica de momento al profesor lo que ha de hacer.”⁵¹⁷

En estas condiciones de interpretación, la crítica olvidaba sobre la conocida obertura de *Tannhäuser* los ya sobados calificativos de “grandiosa”, “soberbia”, “monumental”, y entraba algo más en su sentido dramático:

“ (Lassalle) nos hizo ver en toda su grandeza de expresión e intensidad pasional la lucha entre dos sentimientos tan opuestos como son la fe religiosa y la sensualidad humana, desarrollados con maravillosas formas contrapuntísticas.”⁵¹⁸

El crítico de El Pueblo no desaprovechaba la ocasión para ofrecer una comparación humillante con el entonces director de la Banda Municipal, Emilio

⁵¹⁶ El Pueblo, 26 de mayo de 1909

⁵¹⁷ El Correo, 27 de mayo de 1909

⁵¹⁸ El Mercantil Valenciano, 27 de mayo de 1909

Vega, que solía amenizar muchas noches el recinto de Viveros con programas ligeros, en los que incluía también la obertura de *Tannhäuser*.

“Las palmas batieron salva una y otra vez; y el desdichado maestro Vega, miraba cabizbajo y confuso todo aquello, repitiendo probablemente su eterno estribillo de escapatoria: ‘No sabemos quién tendrá razón...’ ¿Quién la ha de tener? ¡Lassalle, hombre, Lassalle la tiene! Y todos los demás maestros que en el mundo han sido, y son, y tienen cerebro, alma y nervios.”⁵¹⁹

Sobre esta obertura, el público valenciano adquirió una costumbre que la prensa no censuró en absoluto, más bien al contrario, y que resultaría enormemente resistente a lo largo del tiempo: comenzar a aplaudir antes de que terminen los últimos sonidos de la orquesta.

“...puso soberbio término al concierto la inmensa obertura de *Tannhäuser*, llevada por Lassalle con tanta claridad, con tan perfecto destaque de cada frase y cada diseño, y majestad tanta en el canto al amor y en el apogeo del himno grande y levantado de los peregrinos, que el concurso, entusiasmado, prorrumpió en ovación fragorosa antes de los últimos acordes.”⁵²⁰

Por lo demás la prensa censuró unánimemente el zumbido que producían las luces eléctricas que iluminaban el escenario, y algunos críticos añadían las molestias de los espectadores que llegaban tarde, lo que propició que a partir del segundo concierto las puertas quedasen cerradas al iniciarse la interpretación. Lo inacabado todavía del recinto obligó entre otras cosas a simplificar la tipología prevista de localidades y afeaba algo la estética. Pero tan sólo el diario *El Pueblo* censuró toda la organización en su conjunto (“de propósito, no se puede hacerlo más mal”), aludiendo a entradas que se vendieron duplicadas y triplicadas,⁵²¹ comentarios hostiles que probablemente tenían motivo de fondo en su oposición política hacia los organizadores de la Exposición y sus motivaciones conservadoras, hostilidad que sin embargo no afectó a la valoración entusiasta sobre la música ofrecida.

⁵¹⁹ *El Pueblo*, 26 de mayo de 1909. Ya se ha mencionado que Vega se encontraba enemistado con los sectores republicanos del Ayuntamiento.

⁵²⁰ *El Pueblo*, 26 de mayo de 1909

⁵²¹ *El Pueblo*, 1 de junio de 1909

2.1.5.2 EL SEGUNDO CICLO DE LASSALLE.

COMENTARIOS DE BENITO BUSÓ

Un segundo ciclo de siete conciertos dirigidos por Lassalle se ofreció en el mismo recinto del Salón de Actos de la Exposición antes de terminar el año, contando aproximadamente con la misma agrupación de setenta músicos valencianos de la Asociación de Profesores de Orquesta: se hicieron los días 20, 22, 26 y 29 de octubre y 3, 5 y 6 de noviembre.

La música de Wagner tuvo esta vez un protagonismo más destacado: obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg* los días 20 de octubre y 5 de noviembre, preludio y muerte de *Tristan und Isolde* los días 22 de octubre y 6 de noviembre, obertura de *Tannhäuser* los días 26 y 29 de octubre y 3 y 6 de noviembre, y preludio de *Lohengrin* los días 3 y 5 de noviembre; es decir, no hubo ningún concierto sin música de Wagner, y de las cuatro piezas interpretadas todas se ofrecieron dos veces salvo la obertura de *Tannhäuser*, que lo fue cuatro. Estas piezas se colocaban principalmente para cerrar los programas, de hecho todos ellos terminaban con una obra de Wagner, salvo el caso del preludio de *Lohengrin*, que se colocó para iniciar el concierto o una de sus partes, y el preludio y muerte de *Tristan und Isolde*, que en una ocasión cerraba el concierto y en la otra no. Parece, por tanto, que se estimó particularmente aquellas piezas de Wagner con final enfático y grandilocuente como oportunas para concluir los conciertos, quizás porque su idoneidad para arrancar los entusiastas aplausos del público valenciano ya se había comprobado en el primer ciclo de Lassalle.

El éxito en cuanto a número de asistentes resultó más fluctuante en este segundo ciclo de Lassalle que en el primero: se veían bastantes huecos en el primer y segundo conciertos,⁵²² un lleno casi total en el tercero, todavía una

⁵²² Aunque la crítica de Las Provincias, que en esta ocasión no fue de López-Chavarri, atribuía la falta de público a que se encontraban “aún ausentes de Valencia una gran masa de personas distinguidas” (Las Provincias, 21 de octubre de 1909), el resto de la prensa apuntaba únicamente la hora intempestiva del comienzo, las cuatro de la tarde, que impedía a muchos asistir. Efectivamente, al cambiarse esta hora por las cinco en el tercer concierto, el público fue mucho más numeroso.

disminución de asistentes en el cuarto,⁵²³ éxito de afluencia en el quinto,⁵²⁴ lleno solamente en las localidades de general en el sexto, y máxima concurrencia en el séptimo, celebrado éste en honor de Lassalle. El entusiasmo de los que asistieron, en cualquier caso, fue comparable al primer ciclo.

La crítica periodística de este ciclo ofreció la particularidad de que Eduardo López-Chavarri estuviese ausente, pues en un alarde más de polifacetismo, se encontraba en Melilla cubriendo la información sobre la guerra de Marruecos. Esto privó a la orquesta de los tres días de preparación previa que había tenido con López-Chavarri en el primer ciclo, y es bastante posible que esta circunstancia, unida a la mayor amplitud del repertorio abordado, pesase en contra de la calidad de ejecución en algunos momentos: la crítica siguió haciendo grandes elogios de casi todas las versiones, pero acudiendo más a los formulismos, y en casos muy concretos no dejó de señalar alguna interpretación “discreta” o cierta “precipitación”.

Ausente López-Chavarri, la crítica musical de Las Provincias fue cubierta en los dos primeros conciertos por artículos anónimos de calidad mediocre, y en los sucesivos por Benito Busó Tapia.⁵²⁵ Los planteamientos musicales de este crítico, a los que se hace mención también en otros apartados de esta tesis,⁵²⁶ inundaron buena parte de estos comentarios y merecen una especial consideración, no solamente por su extensión relativa y su particular lenguaje y enfoque estético, sino también por la manera en que condicionaban un wagnerismo particular, que quizás no resultaba ajeno a buena parte del público valenciano.

⁵²³ En este caso el diario El Pueblo aludía a un programa que parecía demasiado corto, por contar solamente con dos partes en vez de las tres entonces habituales, mientras que El Mercantil Valenciano mencionaba además la mala publicidad del programa, dado a conocer con muy poca antelación.

⁵²⁴ La prensa destacó la buena afluencia en a este concierto por ser un día especialmente tormentoso, circunstancia que bastaba para provocar el retraimiento del público en otra clase de espectáculos y que esta vez no se produjo.

⁵²⁵ Sobre Benito Busó, véase p.337, nota a pie de página.

⁵²⁶ Véanse p.337-339 y 418-420

Busó centraba su inclinación por la música sobre la base de una dualidad: un mundo ideal e inalcanzable, frente a otro cotidiano bajo y despreciable, constituyendo la música el puente que permitía transitar del segundo al primero, convirtiendo así el acto musical en un a modo de acto iniciático, que involucra a intérpretes y público. Un planteamiento propio del romanticismo, al que Busó añadía una fuerte connotación moral sobre el mundo ideal, que describe con apasionadas evocaciones celestes:

“Tal vez se nos tache de visionarios; tal vez se nos crea unos fanáticos, por cuanto siempre que escribimos de asuntos musicales miramos hacia lo alto, hacia lo invisible, y ¿a dónde nos tenemos que dirigir que no tropecemos con la materia, con lo deleznable, con lo bajo y ruin que alimenta las desmesuradas pasiones del hombre? ¿A dónde? Únicamente hacia esa inmensidad del espacio, hacia ese firmamento azul que ilumina durante el día con resplandores de fuego el astro rey, y por las noches, los millones de astros que esmaltan la alfombra en donde descansan las plantas del autor de todo lo creado, que inspira al pintor, al poeta, al músico para que transporten al lienzo, al papel, a la pauta, todas las más hermosas manifestaciones de la Naturaleza, y puedan servir al hombre de recreo y de alabanza al autor de tanta maravilla.”⁵²⁷

En cuanto a la participación del público en el *ritual* concertístico, el polo opuesto lo situaba Busó en la plaza de toros, donde partiendo de una reflexión sobre la manera ordenada o desordenada de abandonar el público los distintos recintos, terminaba visionando el coso taurino como centro de los bajos instintos humanos:

“Pero en algo ha de distinguirse el público que acaba de saturar su alma con las dulces emociones que le proporciona la música, con el que sale de un circo donde la sangre emponzoña la atmósfera y la llena de emanaciones que enardecen los ánimos, enloquecen al hombre y le llevan más allá de lo que la cultura tiene derecho a exigir a un ser civilizado. Y esto se adivina fácilmente: la música viene de lo alto, y pasa por atmósferas limpias saturadas de perfumes, de embriagadoras esencias y se posa en las celdillas del cerebro que está dotado de ese *quid divinum*, que puede retenerla, ordenarla y darla a conocer después al mundo, transportando al oyente al punto de partida de donde procede, y admire con tranquila calma lo que aquí a ras de la tierra no podrá encontrar. Mientras continúa el espectáculo *nacional* que aquí padecemos, estudiad la época de los emperadores romanos, seguid sus fiestas saturnales, entrad en los circos, y vereis una muchedumbre

⁵²⁷ Las Provincias, 7 de noviembre de 1909

loca, frenética, embriagada con los vapores de sangre de los mártires, y para que guarde más semejanza con nuestras corridas de toros, comparad el brindis del espada ante la presidencia, antes de dirigirse al cornúpeto para la muerte, con el *Morituri, Cesar, te salutan...* de los gladiadores romanos, y tendreis el parecido exacto de nuestra predilecta diversión⁵²⁸

La participación en el concierto musical se convertía, por el contrario, en una especie de ritual purificador, un acto casi religioso redentor de la baja cotidianeidad, y esta capacidad de transformación hacía que los intérpretes no fueran unos meros transmisores y el público un mero receptor, sino todos ellos partícipes también de ese a modo de *misterium*, que operaba en todos ellos una transformación salvífica. Para los músicos el polo opuesto del concierto redentor no lo constituía ya la plaza de toros, sino los repertorios musicales ligeros de ocasión:

“Desperdigados en teatros y cines la inmensa mayoría de los profesores que la componen; acostumbrados a interpretar, por regla general, esa musiquilla que al siguiente día de darla a conocer ya se canta por calles y plazuelas, música que la mayor parte de las veces habla más a los sensuales instintos del hombre para despertarle insanas pasiones, que a los nobles sentimientos del corazón, precisaba que abandonaran, pues, aun cuando este abandono fuera momentáneo, esa clase de trabajo ramplón y rutinario de los *couplets* y *malchichas* que tanto perjudican a la generalidad del pueblo, y se entregaran de lleno, con la fé del creyente, con la voluntad del hombre convencido, a desentrañar de esas partituras que llevan el sello de lo inmortal, por la firma de sus autores, cuantas bellezas se hallan acumuladas entre las cinco rayas paralelas y cuatro espacios que constituyen la pauta, con sus líneas auxiliares, bellezas que tan solo han podido estampar sobre esos papeles pautados hombres de superior inteligencia, que sin darse cuenta de sí mismos, han creado esos monumentos, arquetipos de lo ideal, de lo que se confunde con lo desconocido.”⁵²⁹

En esta concepción del concierto musical, esa alusión final a la materialidad del papel pautado parecía rozar involuntariamente matices ridículos, por contraste con las evocaciones celestes y sublimes. También debido a esta misma concepción, no parece que satisfaga a Busó una música temperamental, desasosegada, que no ofrezca ese refugio redentor en lo sublime. Así es como tras hacer la descripción de la Sexta sinfonía de

⁵²⁸ Las Provincias, 6 de noviembre de 1909

⁵²⁹ Las Provincias, 7 de noviembre de 1909

Chaikovski y sus contrastes, Busó encontraba en el prelude de *Lohengrin* aquello que deseaba, dando por supuesto que el público compartía su misma apreciación:

“En la tercera parte descansó el público de los inesperados ataques de los timbales y de la batería, oyendo el inspirado prelude de *Lohengrin*, que crece y se agiganta en progresión igual hasta el pleno, y cuando ha conseguido Wagner elevar el alma del oyente entre una escala repleta de dulces armonías hasta las regiones eternas de lo desconocido, la hace descender otra vez a ras de la tierra, como decimos al principio, sin duda para que su estancia en las alturas no pueda perturbar la paz que allí debe reinar entre los elegidos.”⁵³⁰

Por el contrario, el entusiasmo de Busó por esta pieza no tenía inconveniente en compartirlo con su admiración por la conocida en los programas como *Largo religioso* de Haendel, y el articulista encontraba motivo para sintonizar con el público valenciano en su preferencia wagneriana por *Lohengrin*:

“Una y otra composición llevan el sello de lo sublime, el sello del bello ideal que en notas ligadas se eleva vaporoso como el éter por las alturas del arte, sumiendo el alma en éxtasis misterioso y como si numerosas legiones de espíritus invisibles la llevaran por los infinitos espacios de la Creación, allá donde tan sólo anida la verdad eterna. ¡Qué hermosa frase la del prelude y qué fragmento melódico tan inspirado el del Largo religioso! Uno y otro son dos líneas paralelas que jamás se juntan. Uno y otro arroban y extasían, deleitan y encantan. Con el primero, tuvo entrada en Valencia el autor de *Parsifal*, el gran Wagner, y pronto el público saboreó sus bellezas y dio rienda suelta a su entusiasmo, siendo *Lohengrin* su ópera predilecta, ya interpretara el caballero del Santo Graal su tenor favorito, Viñas, ya la diera a conocer con la pulcritud de su talento artístico Valero.”⁵³¹

La otra pieza wagneriana que merecía consideraciones detalladas por parte de Busó fue la obertura de *Tannhäuser*. Quizás no debe considerarse casual que *Lohengrin* y *Tannhäuser* sean los dos dramas wagnerianos, entre los cuatro testimonialmente presentes en estas programaciones, cuyo argumento resulte susceptible de una lectura en términos de moral tradicional. Pero en cualquier caso, la obertura de esta segunda parecía suscitar en Busó

⁵³⁰ Las Provincias, 6 de noviembre de 1909

⁵³¹ Las Provincias, 4 de noviembre de 1909

una descripción algo más sensual que celeste e idealizada,⁵³² y los intérpretes asumían el tradicional papel de fieles transmisores de la intención del autor, más que de partícipes ceremoniales:

“Puso fin al notable concierto la inspirada obertura de *Tannhäuser*, tan conocida y apreciada por la generalidad del público, y en donde el maestro Lassalle se eleva, se pierde en el espacio infinito del arte, entre el pausado cántico de los peregrinos, entre el raudal de las armonías que Wagner estampó sobre el pentagrama de esta partitura, cuya idea temática crece y se agiganta en gradaciones de color, entre los rápidos pasajes de *seisillos*, confiados a la cuerda, hasta llegar al motivo dominante, al apogeo de su desarrollo, y en donde una explosión de sonoridades inunda de luz el espacio, lo llena de arrobadores acentos, y el público, al sentirse subyugado por una fuerza irresistible, superior a su voluntad, se levanta de su asiento sin darse cuenta para aplaudir al genio que creó tanta maravilla, a los profesores que dieron tan acabada interpretación, y a su director, al célebre maestro Lassalle, que sabe asimilarse todas las obras, penetrar hasta la médula de sus autores, adivina sus pensamientos y hácelos transmitir a la falange de profesores que le secundan con tanto acierto.”⁵³³

En cuanto a las apreciaciones de los demás críticos sobre estas dos mismas piezas, en El Pueblo se despachaba el preludio de *Lohengrin* con lacónicos formulismos elogiosos hacia la “página admirable de gran misticismo” y hacia la interpretación por “músicos inteligentes como los nuestros”,⁵³⁴ mientras que la obertura merecía un entusiasmo algo más particular: “la música sin par del genial Wagner pasó triunfadora, arrogante, subyugándonos las incomparables bellezas que sobresalen en la obertura del drama wagneriano”.⁵³⁵ Los demás críticos no establecieron especiales apreciaciones de contenido sobre estas dos obras, centrándose únicamente sobre la interpretación.

⁵³² Puede ser interesante la comparación de estas evocaciones sensuales asociadas a la obertura de *Tannhäuser* con las que realizara Blasco Ibáñez, en relación con la misma pieza, en sus novelas *La araña negra* y *Arroz y tartana*, escritas algo más de una década antes. Véase sobre esto p.725-726

⁵³³ Las Provincias, 27 de octubre de 1909

⁵³⁴ El Pueblo, 4 de noviembre de 1909. Esta crítica viene firmada como “C”, probablemente el mismo crítico que por estas fechas firmaba como “Maese Cronista” o “M.C.”, de identidad desconocida.

⁵³⁵ Idem

Sobre la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*, fue Vidal en El Mercantil Valenciano quien realizó algunas apreciaciones sobre la partitura, aludiendo a una “obra que refleja el numen vigoroso de Wagner”,⁵³⁶ “con sus variados motivos, su sorprendente tejido de armonías y espléndida instrumentación”,⁵³⁷ apreciaciones breves, pero que no realizaba sobre la obertura de *Tannhäuser* y apenas sobre el preludio de *Lohengrin*, en el que se limitó a señalar formulariamente su “místico e inspirado tema”.⁵³⁸

Y en cuanto al preludio y muerte de *Tristan und Isolde*, eran tanto Vidal en El Mercantil Valenciano, como el crítico de El Pueblo, quienes realizaron algunas breves apreciaciones. Los comentarios de Vidal recuerdan en este caso los de Busó respecto del preludio de *Lohengrin*, tanto por aludir a una comunión del público con el sentido de la obra (“sintiéndose los oyentes como identificados en la situación dolorosa”),⁵³⁹ como por la imagen de un remanso de paz wagneriana que permitía al público escapar de una obra precedente más temperamental y agitada, en este caso la *Romantische Oubertüre* de Ludwig Thuille: “fue como un sedante que aplacó la sensibilidad del auditorio, quien sintió una honda emoción, identificándose con el poema doloroso que expresa la citada obra.”⁵⁴⁰

Ninguna de todas estas consideraciones sobre las piezas de Wagner resultaba obligada, por tratarse de obras ya previamente escuchadas en Valencia. Las referencias de contenido apuntadas por la crítica destacan, por tanto, el interés particular de cada crítico por alguna de estas piezas en concreto, y parece evidente que nadie igualó en intensidad el interés de Benito Busó por el preludio de *Lohengrin*. Puede especularse que el interés del público no fuese muy distinto, pues se trató de la única pieza wagneriana que para corresponder a los aplausos hubo de repetirse en las dos ocasiones que se interpretó, llamando esto la atención al crítico de El Pueblo, pues en su opinión la interpretación del día 5 sólo salía ajustada en su repetición. En

⁵³⁶ El Mercantil Valenciano, 21 de octubre de 1909

⁵³⁷ El Mercantil Valenciano, 6 de noviembre de 1909

⁵³⁸ El Mercantil Valenciano, 6 de noviembre de 1909

⁵³⁹ El Mercantil Valenciano, 23 de octubre de 1909

⁵⁴⁰ El Mercantil Valenciano, 7 de noviembre de 1909

cuanto a la obertura de *Tannhäuser*, el público valenciano reiteró de nuevo su costumbre de irrumpir con aplausos antes de que terminase.

Si atendemos conjuntamente a las místicas y pacificadoras visiones de Busó, secundadas ocasionalmente por Vidal, al entusiasmo del público, a la invariable situación al final de cada programa de una pieza de Wagner, con evidente intención de rúbrica grandilocuente del acto, y asimismo al carácter autocomplaciente y magnificador que tenía la propia intención general de la Exposición Regional Valenciana, puede generarse en este contexto particular una sugestiva imagen de *Pax Wagneriana*, una cierta plenitud de los tiempos, al parecer tan convincente y seductora en estos momentos, como contradicha quedará apenas cinco años después por el acontecimiento de la guerra europea y la posición beligerante en que quedará el repertorio wagneriano en dicho conflicto.

En cuanto a los comentarios de la crítica sobre la interpretación de las piezas wagnerianas, se saldaron en esta ocasión con formulismos elogiosos, salvo en un par de ocasiones referentes ambas a la obertura de *Tannhäuser*. Sobre el concierto del día 26, Vidal señalaba en dicha obertura una versión contrastada, “destacando con precisión y colorido los dos temas culminantes: el canto de los peregrinos y el de las ondinas (sic!)”.⁵⁴¹ Y referente al concierto del día 3, Busó señalaba la importancia concedida a las voces secundarias: “notamos un nuevo procedimiento que el maestro Lasselle introduce y hace resaltar de un modo maravilloso: el efecto de la armonía que apoya un diseño en doble canto del tema dominante de la gran creación de Wagner”.⁵⁴²

⁵⁴¹ El Mercantil Valenciano, 27 de octubre de 1909

⁵⁴² Las Provincias, 4 de noviembre de 1909

2.1.5.3 CONCIERTO DE GRANADOS PARA LA INFANTA ISABEL

Entre las dos series de conciertos de Lassalle se produjo la visita de la infanta Isabel a la Exposición, y para atender sus aficiones musicales se pensó en organizar apresuradamente un concierto sinfónico. Se llamó para dirigirlo a Granados, que llegó procedente de Barcelona el mismo día del concierto e iniciaba los ensayos a partir de las dos de la tarde, con unos músicos agotados por trabajos en bandas y otras funciones el día anterior.

El concierto se verificaba el 1 de julio en el Teatro-Circo de la Exposición, estando en programa la marcha fúnebre a la muerte de Siegfried del *Götterdämmerung*, que cerraba la primera parte, y concluyendo la segunda y última, una vez más, la obertura de *Tannhäuser*. La prensa no dejaba de señalar los ocupantes del palco presidencial: la infanta Isabel, su dama de honor la marquesa de Nájera, el Capitán General, el sr. Coello y Tomás Trenor. Genéricamente se señalaba la presencia en palcos y butacas de las familias relevantes de la ciudad, pero no se llenaron el resto de las localidades.

Los comentarios de la prensa atendieron a lo apresurado del montaje para mostrarse complacientes con la interpretación, que se elogiaba con meros formulismos, muy distintos al vivo entusiasmo que el mismo Granados había despertado en su visita de dos años atrás. De los propios formulismos cabe deducir una interpretación no del todo brillante, aunque tan solo el crítico de La Correspondencia de Valencia se atrevía a señalar explícitamente que se trató de “un programa estimable, muy discretamente ejecutado”.⁵⁴³ En sentido contrario, aunque con cierta moderación, en Las Provincias se señalaba que “las obras que dirige Granados tienen una indecible gracia, y a ella se une a las veces gran vigor y gran corazón”.⁵⁴⁴ Con todo, el público reclamó la repetición de la marcha fúnebre, que no se obtuvo por motivo del cansancio de los músicos.

⁵⁴³ La Correspondencia de Valencia, 2 de julio de 1909

⁵⁴⁴ Las Provincias, 2 de julio de 1909

2.1.5.4 LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

El global fracaso económico de la Exposición Regional se intentó paliar usando de las mismas instalaciones para una Exposición Nacional al año siguiente, que obtuvo los correspondientes permisos y se inauguraba el 22 de abril de 1910. El 9 de marzo, un artículo en *El Pueblo* recordaba que en Barcelona se estaba preparando una representación completa del ciclo *Der Ring des Nibelungen*, a la que se proponían asistir buen número de valencianos, y alentaba a que la Exposición Nacional pensase en imitar el ejemplo barcelonés. Los objetivos musicales fueron sin embargo mucho más modestos. Lassalle se ofreció a acudir y dar dos conciertos con su orquesta titular, la *Tonkünstler-Orchester* de Munich, aprovechando una gira por España, pero para entonces se habían adquirido compromisos con la Orquesta Sinfónica de Madrid, que se consideraron incompatibles. La ausencia de Lassalle durante este año supuso la frustración, por el momento, del proyecto de una Orquesta Filarmónica estable en la ciudad, proyecto en el que este director se había involucrado prometiendo dirigirla en al menos dos ciclos de conciertos anuales.⁵⁴⁵ El correspondiente enfado de López-Chavarri se atemperó al escuchar la calidad de los conciertos ofrecidos por la orquesta de Madrid.

La Orquesta Sinfónica de Madrid acudía bajo la dirección Enrique Fernández Arbós y ofreció en el Salón de Actos de la Exposición únicamente dos conciertos, los días 28 y 29 de abril de 1910. Los programas estaban divididos en tres partes, según era habitual, y se reservaron obras wagnerianas para la tercera de ellas: el día 28 el *Siegfried Idyll* y la conocida como *cabalgata de las valkirias*, y el 29 el preludeo y muerte de *Tristan und Isolde*, el “viaje de Siegfried por el Rhin” del *Götterdämmerung* y la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*. Se añadió al finalizar el primer programa, a petición expresa del público, la obertura de *Tannhäuser*, y tras el segundo el episodio conocido como “murmillos de la selva”, de *Siegfried*, para corresponder a los aplausos. Se continuaba así con el hábito de un Wagner conclusivo en las

⁵⁴⁵ SANCHO GARCIA, M.: *El sifonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.193

programaciones orquestales, y la costumbre del público de interrumpir con aplausos los últimos compases de la obertura de *Tannhäuser* se extendía a la de *Die Meistersinger*, colocada en idéntica función conclusiva. Quizás lo que resulte aquí de señalar es que el público femenino se sumase a los aplausos tras la sugestiva y poco grandielocuente página de los “murmillos de la selva”; según lo expresaba Salvador Ariño⁵⁴⁶ desde El Pueblo, cabe suponer que el aplauso femenino no era habitual en los conciertos, ante lo cual los hombres adoptaron otra forma de aclamación, sombrero en mano:

“...las señoras, *rara avis*, también aplaudían y los hombres agitaban los sombreros, diciendo: ¡volved a Valencia!, ¡Viva la Orquesta Sinfónica!, ¡Bravo, maestro Arbós!”⁵⁴⁷

Una parte del público visitó a los músicos al finalizar el segundo concierto, para solicitar un tercero, pero los compromisos adquiridos en la gira no lo permitieron.

Puede notarse que el papel de novedad polémica y desconcertante que el repertorio wagneriano asumiese varias décadas atrás, se encontraba ya completamente desplazado: en estos conciertos fue la obertura *Don Juan* del contemporáneo Richard Strauss la que resultó desconcertante por su complejidad para una parte del público y de la crítica, mientras Wagner era ya saludado con todos los honores como “uno de los músicos preferidos por nuestro público.”⁵⁴⁸ No se había perdido, por tanto, la naturalización del público valenciano con el repertorio instrumental wagneriano que alcanzase Goñi.

El entusiasmo del público presente en la sala no se correspondió con el número de asistentes, que aunque casi llenó el recinto en el segundo concierto, escaseó en el primero. Las circunstancias climatológicas y el barro que se formaba los días de lluvia en los alrededores del edificio parecen haber sido la causa del inicial retraimiento, según juicio general de la prensa, y en las

⁵⁴⁶ La crítica de El Pueblo viene firmada con “S.A.”, identificado por Polanco como Salvador Ariño Sagarmínaga (POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.267-270)

⁵⁴⁷ El Pueblo, 30 de abril de 1910

⁵⁴⁸ El Correo, 30 de abril de 1910

butacas de patio, es decir las localidades caras, fue donde más se notó la variedad de afluencia entre ambos conciertos. Eran López-Chavarri⁵⁴⁹ y Vidal quienes más directamente censuraron al público por este comportamiento desigual. López-Chavarri usaba el tono irónico y sarcástico que resultaba en él habitual para esta clase de asuntos:

“...indudablemente, el sol debe influir en muchas imaginaciones musicales, haciéndolas vibrar con más afición cuando más esplendente luce. La humedad perjudica a las cuerdas de los instrumentos, y a las cuerdas... de la voluntad de los *diletantes*.”⁵⁵⁰

Vidal, por su parte, asumía una pose más seria y acudía a un sentido sacralizado del arte para considerar la falta de asistencia una suerte de incorrección moral:

“Son de tal índole la mayoría de aficionados que aquí se estilan, que el más pequeño contratiempo les sirve de excusa para dejar de asistir a estas fiestas del arte, por no estar dispuestos a hacer ningún sacrificio, aunque sea éste el de ensuciarse las botas, siendo así que el arte es verdadera religión, pues también se comulga con la belleza, aspiración noble y anhelo puro del alma.”⁵⁵¹

El mismo día 29 aparecía en la sección “Ecos de Sociedad” de Las Provincias la firma “Lohengrin”, identificada por Rafael Polanco como del propio López-Chavarri,⁵⁵² que enumeraba por sus nombres y títulos más de cuarenta damas de familias relevantes de la ciudad que asistieron al concierto del día 28, lo que seguramente cabe interpretar como un intento para incentivar la asistencia al concierto del 29 por vía de la emulación.

⁵⁴⁹ La primera crítica de Las Provincias viene firmada como “E.”, una de las rúbricas de Eduardo López-Chavarri aunque no la más frecuente, y la segunda viene sin firma, pero caben pocas dudas sobre su misma autoría, por el tono irónico inconfundible de algunas alusiones.

⁵⁵⁰ Las Provincias, 30 de abril de 1910. El término “diletante” referido a una parte del público, es usado por la crítica durante estos años con franca hostilidad, haciéndose sinónimo de *presuntuoso* y remarcando la diferencia entre lo que se pretende conocer y lo que realmente se conoce.

⁵⁵¹ El Mercantil Valenciano, 29 de abril de 1910

⁵⁵² POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.258

El crítico de La Correspondencia de Valencia⁵⁵³ añadía, por otra parte, una dura censura a parte del público asistente, sobre un asunto que jamás será superado del todo en el futuro:

“Y ahora un ruego para lo sucesivo. La falta de costumbre, sin duda, de oír música en Valencia hace que queden como letra muerta ciertas beneficiosas advertencias que figuran en programas y en carteles. No llegaremos en nuestras quejas a la exageración de los que ayer, en un grupo bastante numeroso, decían que a los espectadores, con el billete de entrada, debiera entregárseles un librito con... reglas para oír conciertos, y una caja de pastillas para la tos, pero en fin, el hecho es que no hay derecho a molestar a nadie. El que se aburra en esta clase de espectáculos o ande mal de salud, debe quedarse en casita.”⁵⁵⁴

En cuanto a las características de la interpretación, se elogiaba por la prensa una gran claridad y precisión puestas al servicio de la expresión. Vidal es quien ofrece una descripción más detallada, a propósito de los primeros sonidos que se escuchaban en el primer concierto:

“Desde los primeros compases se observó una sonoridad opulenta, redonda y diáfana en todos los grupos de la numerosa familia instrumental; gradaciones de colorido, precisión rítmica, flexibilidad en la cuerda, empaste de sonido y un conjunto homogéneo hábilmente conducido que se plegaba con gran facilidad a todas las exigencias de la expresión.”⁵⁵⁵

En cuanto a la manera de dirigir de Fernández Arbós, llamó la atención su parquedad y concisión en los gestos, que no mermaba la receptividad de la orquesta, tal como lo describía Ariño entre otros:

“...sobrio en sus movimientos, sin recurrir a efectismos ridículos, aun en los pasajes donde por lo común se suple la falta de inteligencia con actitudes trágicas y arrebatos extemporáneos, bastaba una indicación, una señal, a veces el gesto, para que se

⁵⁵³ Sobre la posible identidad de este crítico con Eduardo López-Chavarri Marco, véase p.441.

⁵⁵⁴ Las Provincias, 3 de abril de 1910. El asunto de las molestias en los conciertos no me consta haya sido estudiado en profundidad, y quizás no resultaría errado relacionarlo con un público que ve perder su protagonismo visual tradicional en la sala, ante un repertorio que lo reclama enteramente para el autor y la obra y que terminará oscureciendo la sala durante las interpretaciones, anulando su presencia. La irrupción con aplausos durante los últimos compases, ya casi institucionalizada en la obertura de *Tannhäuser*, de hecho puede leerse también en términos de una reclamación de protagonismo por parte del público.

⁵⁵⁵ El Mercantil Valenciano, 29 de abril de 1910.

produjeran el acorde, el matiz, las grandes sonoridades, a veces con precisión asombrosa e incomparable exquisitez.”⁵⁵⁶

Puede recordarse que también en Lassalle había llamado la atención la concisión de sus gestos, y aquí Ariño suministra explícitamente una información que bien podía deducirse: la costumbre de presenciar justamente lo contrario, los grandes aspavientos del director. Más difícil resulta precisar si esa costumbre puede atribuirse en exclusiva a lo que solía verse entonces en la ciudad, que serían los escasos conciertos de Valls y los más numerosos de las bandas, o bien a lo que podía verse en general también en otros lugares, ya que la constatada movilidad de una parte del público burgués valenciano no les hacía desconocedores de otros ambientes, cuando menos peninsulares. En cualquier caso, al crítico de *El Correo* le pareció oportuno manifestar explícitamente un rechazo a esa ostentación gestual habitual:

“Los que aprecian el mérito, no pocos por desgracia, por los movimientos extraños del director y las fachendas de los músicos, pueden quedarse en casa.”⁵⁵⁷

La uniformidad y etiqueta en el vestido de los músicos fue, en efecto, otra de las cosas que llamaron la atención, de donde cabe deducir que al menos los músicos valencianos no solían presentarse de esa manera. Este desprecio hacia toda ostentación visual relacionada con la interpretación, apuntaba en la dirección de concentrar más la atención sobre la obra y su autor, y por tanto se relacionaba bien con una visión sacralizada del arte musical y con la correlativa humildad del intérprete-oficiante. Esto resultaba quizás más evidente en la versión un tanto profana de “culto a la belleza” que aquí proponía Vidal, que en la más mística y moralista de Busó durante el anterior ciclo de Lassalle, por cuanto aquí se proponía una regeneración de intérprete y oyente como parte del acontecimiento musical. La posición de López-Chavarri a este respecto resultaba bastante más ambigua, pues su polifacetismo le hacía, por un lado, ocuparse en los “Ecos de sociedad” de aspectos del público cercanos a la futura *prensa rosa*, bien que desprovista de toda morbosidad, donde la complacencia con lo cotidiano prevalecía sobre

⁵⁵⁶ El Pueblo, 29 de abril de 1910

⁵⁵⁷ El Correo, 29 de abril de 1910.

cualquier deseo de transformarlo radicalmente o de dictarle normas extrínsecas; pero por otro lado, López-Chavarri también participaba fervientemente en un deseo de hacer valer un cierto culto hacia el repertorio musical serio, expresando tal deseo de una manera cáustica en la crítica musical periodística y de una manera más activa en sus conferencias-concierto. La evolución de su propia obra como compositor hacia un nacionalismo musical de ámbito regionalista, evidenciaba quizás un compromiso entre ambos aspectos, en el cual el mundo wagneriano quedaba fuera de consideración. Tampoco en su actividad como intérprete el repertorio wagneriano gozó del protagonismo que cabría esperar según el tenor de sus escritos críticos y de sus conferencias: la orquesta de cámara *La Armonía*, agrupación principalmente de instrumentos de viento creada y dirigida por López-Chavarri, dio en el salón Eslava cuatro conciertos en marzo de 1910, donde no se ofreció ninguna transcripción de Wagner, como tampoco se había hecho en ocasiones anteriores. Tanto con esta agrupación como en las anteriores conferencias-concierto con orquesta, el compositor preferido por López-Chavarri para sus programaciones fue con gran diferencia el noruego Edvard Grieg, que junto a otros muchos nacionalismos españoles o foráneos parecen reflejar su opción durante estos años por un localismo elegante y colorista, fuera de las pretensiones wagnerianas.

2.1.5.5 EL CERTAMEN DE BANDAS DURANTE LAS EXPOSICIONES

Los certámenes de bandas siguieron celebrándose en los dos años de exposiciones, siendo bastante más abundante la presencia wagneriana en 1910 que en 1909. El primer año y fuera de concurso, sólo cabe señalar la marcha fúnebre del *Götterdämmerung*, interpretada por la Banda Municipal de Madrid. En 1910, sin embargo, eran cuatro las piezas interpretadas: la Banda de Monserrat llevaba como obra libre la obertura de *Rienzi*, la Banda Municipal de Benaguacil la obertura de *Tannhäuser*, y la Banda Municipal de Valencia hacía sonar la marcha fúnebre del *Götterdämmerung* y el final de *Die Walküre* conocido como “Fuego encantado”.

2.1.6 DESPUÉS DE LA EXPOSICIÓN:

ESTANCAMIENTO PROPIO Y VISITAS FORÁNEAS. EL IMPERIO DE LA OBERTURA DE TANNHÄUSER

A pesar del notable entusiasmo que despertaron en el público las interpretaciones sinfónicas sucedidas con motivo de las dos exposiciones, los años siguientes no registraron el deseado resurgimiento de una actividad concertística regular, interés que terminó derivando en buena parte hacia lo camerístico tras una refundación de la Sociedad Filarmónica a finales de 1911.

2.1.6.1 LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BARCELONA

En octubre de 1911 se producía la visita a Valencia de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, fundada apenas un año atrás y en el curso de su segunda gira. Bajo la dirección de Juan Lamote de Grignon ofreció la orquesta barcelonesa una serie de tres conciertos en el Teatro Principal, los días 21, 22 y 24. El precio de la butaca de patio costaba 4 pesetas, y la entrada general 0'75.

La programación incluía piezas de Wagner en todos los conciertos: el preludio de *Der Fliegende Holländer* para abrir el programa del día 21, el "preludio y muerte" de *Tristan und Isolde* para concluir el día 22, y el *Siegfried Idyll* seguido de la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg* para concluir el 24. Se añadía la obertura de *Tannhäuser* para corresponder a los aplausos en dos ocasiones, los días 21 y 24, reiterando el público su costumbre de irrumpir con aplausos y aclamaciones durante los últimos acordes, al tiempo que la orquesta reiteraba la costumbre de colocar las piezas de Wagner en función preferentemente conclusiva.

La asistencia de público fue escasa el primer día, ocasionando las protestas unánimes de la crítica, algo mejor en el segundo concierto y por fin plenamente satisfactoria en el tercero y último. Los huecos de asistencia se

vieron sobre todo en las localidades caras, es decir, palcos y butacas de patio. La prensa se mostró muy nerviosa ante la tibia acogida inicial, sobre todo porque un fracaso económico podía privar a la ciudad de futuras visitas orquestales, lo que dada la carencia de una vida sinfónica propia estable, produciría un vacío absoluto. Vidal lo expresaba claramente, añadiendo otra vez una valoración que daba por supuesta su visión sacralizada del acto artístico musical:

“Hay, pues, que rectificar esta actitud si se quiere que el primero de nuestros teatros esté abierto, y además se den funciones en él sin mengua del decoro artístico, porque de lo contrario, agrupaciones como la de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, al igual que otros elementos valiosos de arte, huirán de Valencia como si se tratara de una población epidemiada... moralmente, pues no significa otra cosa el apartamiento del teatro en actos como el de anoche.”⁵⁵⁸

Vidal no tenía reparo en alentar la adulación visual del público, con el tópico protagonismo femenino, en un intento por invitar a la asistencia:

“Donde se hizo más de notar la falta de público fue en los palcos y butacas, y la ausencia de las familias distinguidas que suelen ocuparlos privó a la sala del ornamento que nuestras damas valencianas le prestan con su presencia...”⁵⁵⁹

Obviamente, el crítico de El Pueblo⁵⁶⁰ no realizaba ninguna concesión a esa autocomplacencia del público de clase elevada, y aprovechaba la ocasión para realizar acusaciones globales de superficialidad cultural:

“...la llamada aristocracia brilló por su ausencia, dejando vacíos buen número de palcos y demostrando una vez más que cuando no hay que admirar los vestidos soberbios de las grandes actrices, el arte les interesa poco o nada,”⁵⁶¹

⁵⁵⁸ El Mercantil Valenciano, 22 de octubre de 1911

⁵⁵⁹ Idem

⁵⁶⁰ En este caso firma la crítica “Ario”, un crítico preferentemente de ópera que Rafael Polanco no arriesga identificar, aunque no parece descartable que se trate de un seudónimo del después habitual Salvador Ariño, por la similitud de su apellido.

⁵⁶¹ El Pueblo, 22 de octubre de 1911.

La hostilidad de este crítico era de rango local, pues se apresuraba a comparar desfavorablemente la aristocracia valenciana con la barcelonesa, más adicta a la música.

Sin embargo, dado que a medida que la prensa cubría con elogios las críticas, la asistencia fue creciendo, parece lo más lógico pensar que el retraimiento inicial se debiese principalmente a las dudas sobre la calidad de una orquesta recientemente constituida, especialmente teniendo en cuenta que el precio de la entrada no era barato. Los elogios de la crítica fueron, de hecho, bastante más formularios que los dirigidos en años anteriores a Fernández Arbós o a Lassalle, e incluso el crítico de *El Pueblo* se permitía trazar la frontera de tales elogios en un cierto provincianismo:

“Incurriríamos en imperdonable falta, la de adular a los dignos artistas catalanes, si dijéramos que la Sinfónica de Barcelona es una orquesta en condiciones de competir con las más renombradas de Europa, pero sinceramente hay que consignar el mérito positivo de que hoy puede envanecerse...”⁵⁶²

Una vez más, también en Lamote llamó la atención la sobriedad de sus gestos acompañado de la ductilidad en los resultados. López-Chavarri aprovechaba para criticar, por comparación, la ineficacia y presunción de los estilos de dirección más espectaculares, y al parecer más comunes:

“El maestro Lamote de Grignon es el primero en triunfar por su propio valor, sin ‘hacer teatro’, sin dirigir ‘al público’, sino dirigiendo a su orquesta y dirigiendo las obras: no los aplausos”⁵⁶³

Las piezas wagnerianas, casi todas bien conocidas en Valencia, recibían los elogios formularios de rigor, salvo el preludio y muerte de *Tristan und Isolde*, que merecía de Vidal algunas consideraciones más detalladas. Llama la atención que para este crítico no exista sentido alguno de sublimación en la muerte de Isolde, sino frustración, pura y simple tragedia, que en su opinión fue el sentido transmitido por la versión de Lamote:

⁵⁶² *El Pueblo*, 22 de octubre de 1911

⁵⁶³ *Las Provincias*, 22 de octubre de 1911

“...llevó a su mayor grado de expresión dramática la versión de tan sentidísima página musical, con gradaciones de color intenso y vivo que parecía en los momentos de mayor exaltación del sentimiento que experimenta la desventurada amante de Tristán, como un desgarramiento de los tejidos humanos por no poder resistir el punzante dolor de su muerte.”⁵⁶⁴

En el estreno completo de *Tristan und Isolde*, sucedido dos años después, Vidal mantendrá esta elusión sobre los aspectos de sublimación de este drama en su conjunto.⁵⁶⁵

En estos conciertos se programaron obras como *Tod und Verklärung* de Richard Strauss o el nocturno *Fêtes* de Debussy, ambos autores contemporáneos, por lo que debe notarse que la música de Wagner entraba ya en papel de un repertorio consagrado e indiscutido, mientras la sorpresa de la novedad correspondía ahora a otros autores. La nota discordante entre público y crítica, en cuanto a veneración por las piezas wagnerianas, la introducía en este caso Enrique González Gomá, quien protestaba por la insistente predilección del público valenciano hacia la obertura de *Tannhäuser*.

“Cierta parte del público debería comprender que va resultando ya algo pesado esto de pedir siempre invariablemente fuera de programa la sinfonía citada. En estos conciertos se han interpretado obras más interesantes, sobre todo por circunstancias especiales, que la obertura ‘Tannhäuser’.”⁵⁶⁶

Con sus aclamaciones entusiastas y sus peticiones como pieza conclusiva, el público valenciano había colocado esta obertura en una función prácticamente similar a la que tuviese la *Marcha de Cádiz* en los conciertos de la década de 1890, aunque sin las connotaciones patrióticas de ésta. Resulta sugestivo considerar que se estaba en vísperas de otra importante guerra, que en esta ocasión no afectaría a España.

⁵⁶⁴ El Mercantil Valenciano, 23 de octubre de 1911

⁵⁶⁵ Véanse p.555-558.

⁵⁶⁶ La Voz de Valencia, 25 de octubre de 1911

2.1.6.2 EL CONTEXTO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA Y OTROS EVENTOS

A finales de 1911 la Sociedad Filarmónica tuvo una refundación, esta vez definitiva, abandonando la idea de las conferencias-concierto de López-Chavarri y manteniendo la de ciclos de conciertos para socios, por suscripción anual. Contaba esta vez con 250 socios e inició sus sesiones en el Salón de Actos del Conservatorio.⁵⁶⁷ La presencia de esta sociedad supuso una mayor atención a la música de cámara, y correlativamente una menor urgencia en requerir actividades orquestales regulares en la ciudad, lo que desterraba la presencia del repertorio wagneriano que solía acompañarlas.

De este modo habrá que esperar hasta marzo de 1913 para que se constate la presencia de algún fragmento instrumental de Wagner, y no en un concierto sinfónico, sino en el recital que el día 13 ofreció en el Teatro Principal el divo Titta Ruffo, donde a modo de introducción se ofrecía la obertura de *Der Fliegende Holländer*, dirigida por Villa, que mereció elogios.

En mayo de 1913 la Sociedad Filarmónica recibía la visita de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós, que ofreció dos conciertos en el teatro Apolo, los días 8 y 9. La presencia wagneriana fue notable en estos programas, ocupando toda la tercera y última parte de ambos: preludio de *Parsifal*, preludio y muerte de *Tristan und Isolde* y obertura de *Tannhäuser* el día 8, y “Encantos del Viernes Santo” de *Parsifal*, marcha fúnebre a la muerte de Siegfried del *Götterdämmerung* y cabalgata de *Die Walküre* el día 9. El seguimiento de la prensa fue bastante escaso en ambos eventos, quizás por tratarse de conciertos reservados a socios. La interpretación fue muy elogiada, lo que no evitaba que González Gomá volviese a protestar por la invariable presencia de la obertura de *Tannhäuser*.

⁵⁶⁷ POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.266-267

“...hubiéramos preferido, teniendo en cuenta lo necesitados que estamos de cultura musical, de eclecticismo y de salir de las ‘consabidas’ obras trilladas (aludimos a la obertura de ‘Tannhäuser’, y también, ¿por qué no?, a la misma ‘quinta sinfonía’ de Beethoven), hubiéramos preferido algo de lo nuevo estrenado durante las últimas series de conciertos que ha dado la Sinfónica de Madrid. Pero aquí en Valencia, así como no se conciben funciones de ópera sin ‘Aida’, no se conciben conciertos sin ‘Tannhäuser’.”⁵⁶⁸

No se trataba de un posicionamiento antiwagneriano, pues el mismo Gomá afirmaba enfáticamente que el prelude de *Parsifal* resultó lo mejor interpretado del primer concierto.

López-Chavarri, en una actitud difícil de interpretar, colocaba el comentario a los conciertos en la sección “Ecos de sociedad”, donde dedicaba la mitad del espacio a enumerar todas las damas relevantes que estuvieron entre el público.⁵⁶⁹

En julio de 1913, con motivo de la feria de julio y bajo la dirección del pianista José Bellver, se organizaron tres conciertos de orquesta en el escenario de Viveros, contando con una agrupación de cincuenta músicos y cobrando la entrada a 0’50 pesetas. Los programas constaban de dos partes, tuvieron predominio de piezas ligeras o efectistas, y no faltaron algunas de Wagner: el prelude de *Lohengrin* concluía la primera parte del día 18, una fantasía sobre motivos de *Tannhäuser* concluía también la primera parte el 19, la marcha fúnebre a la muerte de Siegfried del *Götterdämmerung* en penúltimo lugar el 22. El lugar era descubierto, por lo que la amenaza de tormenta obligó a interrumpir momentáneamente el último concierto. Por otro lado, aunque el precio no podía considerarse caro, doblaba el que se acostumbraba a cobrar en el mismo recinto para otro tipo de funciones, por lo que el primer día muchos dieron media vuelta y sólo unas 300 personas escucharon el concierto. Según el crítico de El Pueblo, quienes decidieron no entrar tenían costumbre de acudir a Viveros sólo con intención de exhibirse socialmente a bajo precio.⁵⁷⁰ Los dos siguientes conciertos aumentó progresivamente la concurrencia, y con ello el

⁵⁶⁸ La Voz de Valencia, 9 de mayo de 1913.

⁵⁶⁹ Como ya se ha comentado, esta sección venía firmada habitualmente bajo el seudónimo de “Lohengrin”, identificado por Rafael Polanco como perteneciente a López-Chavarri.

⁵⁷⁰ El Pueblo, 19 de julio de 1913.

optimismo de la crítica, que hacía votos una vez más por la fundación de una orquesta estable en la ciudad. Vidal especificaba que el prelude de *Lohengrin* se interpretó con “primor de estilo, finura de color y ajuste armónico”,⁵⁷¹ expresiones casi idénticas a las que usaría para la marcha fúnebre del *Götterdämmerung*: “con mucha justeza armónica, colorido propio y cuidadoso encaje en el desarrollo”.⁵⁷² Se pensó en organizar otro ciclo para agosto, pero la intención quedó reducida a un único concierto, el día 12, bajo la dirección de Fernando Molina y sin piezas de Wagner en el programa.

El 7 de junio de 1914, la Sociedad Filarmónica organizaba para cerrar solemnemente su temporada otra visita de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de nuevo bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, disponiendo para este concierto del teatro Ruzafa. Concluía el programa con los “murmillos de la selva” de *Siegfried* y la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*, añadiéndose para corresponder a los aplausos el final de *Die Walküre*, esto es, la conocida como “escena del fuego encantado”, en versión exclusivamente instrumental. Cabe señalar, además, que la obertura de *Ifigenia in Aulide* de Glück, que iniciaba el programa, se tocó en la versión arreglada por Wagner. Vidal, siempre atento a lo que suponía debía sentir el público, señalaba que tras una impetuosa obertura de Don Juan de Richard Strauss, con el fragmento de *Siegfried* “los oyentes recibieron una sensación plácida” y con la obertura de *Die Meistersinger* “otra humorística”.⁵⁷³ Para Vidal también el propio edificio, el relativamente modesto teatro de Ruzafa, resultaba un sujeto de recepción reseñable:

“Pocas veces se ha visto en dicho teatro una concurrencia tan selecta, y nunca han sonado en su recinto notas de arte tan sublime e inspirado como anoche.”⁵⁷⁴

Puede decirse que esas tres piezas fueron las últimas de Wagner escuchadas en un concierto orquestal en Valencia antes del estallido bélico europeo: a finales de ese mismo mes se producía el atentado de Sarajevo en

⁵⁷¹ El Mercantil Valenciano, 19 de julio de 1913

⁵⁷² El Mercantil Valenciano, 23 de julio de 1913

⁵⁷³ El Mercantil Valenciano, 8 de junio de 1914

⁵⁷⁴ Idem

que fallecía el heredero de la corona austro-húngara, y en menos de dos meses más las principales potencias europeas se encontraban involucradas en el conflicto. Una visita más de José Lassalle a Valencia se produciría poco antes de finalizar el año, ya en pleno conflicto, ofreciendo tres conciertos donde la música de Wagner estuvo más presente que en ninguna ocasión anterior. Era todavía demasiado pronto para percibir lo terrible y larga que iba a ser la guerra, quizás también para identificar el repertorio wagneriano con uno solo de los bandos contendientes,⁵⁷⁵ pero en cualquier caso su influencia en la ciudad cae ya fuera del periodo aquí estudiado.

2.1.6.3 EL CERTAMEN DE BANDAS DESPUÉS DE LAS EXPOSICIONES

Tras ambas exposiciones se incrementa claramente la frecuencia con que aparecen piezas de Wagner en los certámenes de bandas, ya que no hay año sin que se toque alguna, tendencia que como se ha visto se iniciaba ya en los años de exposición.

En 1911 la Banda Municipal de Benaguacil volvía a tocar la obertura de *Tannhäuser* como pieza de libre elección, y la Banda Municipal de Valencia elegía un fragmento no especificado de *Siegfried*, es posible que una fantasía, finalizando con la obertura de *Der Fliegende Holländer*. En 1912 la Unión Musical Obrera de Torrente tocaba como pieza de libre elección la obertura de *Rienzi* y la Banda Municipal de Valencia la obertura de *Tannhäuser*. En 1913 se incrementaba esta presencia: la Banda Municipal tocaba del final de *Die Walküre* los episodios conocidos como “Fuego encantado” y “Despedida de Wotan”, la Banda de Turín una fantasía sobre *Tannhäuser*, y la banda “La Primitiva” de Carcagente también una fantasía sobre *Tannhäuser*. En 1914, el mismo día en que Alemania declaraba la guerra a Rusia, sonaba una selección de *Lohengrin* por la Banda de Fanfarre D’Elite, única pieza wagneriana en este certamen.

⁵⁷⁵ Como se comenta más adelante, el propio Lassalle acudió a alistarse en el ejército francés, y teniendo en cuenta el rechazo al wagnerismo que sucedió entre los francófilos españoles, que se estudiará en esta tesis únicamente para el caso de Vicente Blasco Ibáñez, la decidida opción por Wagner en estos conciertos de Lassalle resulta muy llamativa.

2.2.- LAS OPERAS DE WAGNER EN VALENCIA

En el cuadro siguiente se exponen las óperas⁵⁷⁶ de Wagner representadas en los escenarios valencianos durante el periodo estudiado, con indicación del teatro, fecha de la primera representación, número de representaciones, director musical, cantantes que desempeñaron los papeles principales y precios. Se indica entre paréntesis el número total de representaciones cuando se incluyen representaciones incompletas. En cuanto a los precios, se consideran únicamente los dos extremos (BP= butaca de patio y G= general), ya que la compleja tipología de las localidades sólo añadiría una gradación entre ambos extremos. Los palcos tenían una capacidad de seis localidades en el Teatro Principal y su precio correspondía bastante aproximadamente a multiplicar por seis el de una butaca de patio, siendo su destinatario habitual las familias adineradas. Puede tenerse en cuenta que el abono para toda la temporada solía comportar una reducción en torno al 20% sobre el precio *en reja*.

⁵⁷⁶ Aunque Wagner no era partidario de este término para sus obras, y en particular los wagnerianos del periodo aquí estudiado serán críticos respecto de usarlo, lo cierto es que en el panorama valenciano de la época sus producciones se presentan dentro de los circuitos operísticos habituales, por compañías de ópera que no hacían especiales distinciones sobre sus requerimientos, y sin que en general asistiese un público muy distinto del que acudía al resto de la temporada operística. Al primar en esta tesis el punto de vista de la recepción, el término “ópera” resulta apropiado en este contexto.

Obra	Director	Papeles principales	Teatro	Primera función	Número funciones	Precios BP	G
<i>Lohengrin</i>	Spetrino	Paoli (Elsa) Viñas (Lohengrin)	Principal	05-01-1889	13 (14)	4	-
<i>Lohengrin</i>	Goula, Valls	Carrera, Borelli (Elsa) Marchi, Valero (Lohengrin)	Principal	22-02-1890	6	8	1
<i>Lohengrin</i>	Goula	Carrera (Elsa) Garulli (Lohengrin)	Principal	23-01-1892	4	8	1
<i>Tannhäuser</i>	Goula	Lucignani (Tannhäuser) Borghini-Mamo (Elisabeth) Quarenghi (Venus)	Principal	27-01-1892	4	8	1
<i>Lohengrin</i> (a)	Palmintieri	Colonnese (Elsa) Viñas (Lohengrin)	Principal	05-01-1893	6 (7)	9	1'5
<i>Lohengrin</i> (b)	Vehils	Cesáreo, Borelli (Elsa) Bertrán (Lohengrin)	Principal	09-02-1896	5	4 7	1 1'5
<i>Lohengrin</i> (c)	Guerrera	D'Arneiro (Elsa) Ibós, Suañez (Lohengrin)	Principal	23-04-1896	2	-	-
<i>Lohengrin</i>	Camaló	D'Arneiro (Elsa) Suárez (Lohengrin)	Principal	14-11-1896	2 (3)	3'5	0'75
<i>Lohengrin</i>	Vehils	Cavallieri (Elsa) Viñas, Bayo (Lohengrin)	Principal	25-11-1899	8	6	1'25
<i>Lohengrin</i>	Goula	Jacoby (Elsa) Viñas (Lohengrin)	Principal	25-11-1901	5 (6)	7'5	1
<i>Lohengrin</i>	Tolosa	Leveroni (Elsa) Suárez (Lohengrin)	Apolo	11-10-1902	2	2'5	0'65
<i>Lohengrin</i> (d)	Petri	Santoliva (Elsa) Rayer, Saludas (Lohengrin)	Pizarro	16-09-1904	8	2	0'65
<i>Lohengrin</i> (e) (+i.)	Petri	Alabau (Elsa) Saludas, Rayer, Paoli, Alejos, Miró (Lohengrin)	Principal	12-11-1904	10 (13)	3 7	0'75 1'25
<i>Lohengrin</i>	Tolosa	Alabau, Vila (Elsa) Viñas (Lohengrin)	Principal	14-10-1905	3 (4)	6	1
<i>Lohengrin</i>	Camaló	Palacios (Elsa) Lasierra (Lohengrin)	Pizarro	26-07-1907	2	2'25	0'75
<i>Die Walküre</i> (+i.)	Mascheroni	Zongui (Siegmond) Tofé (Sieglinde) Gagliardi (Brünhilde) Segura (Wotan)	Principal	26-11-1907	7	8'7	1'3
<i>Lohengrin</i>	Mascheroni	Gagliardi (Elsa) Viñas (Lohengrin)	Principal	14-12-1907	2	8'7	1'3
<i>Lohengrin</i> (f)	Puig	Ortega (Elsa) Iribarne (Lohengrin)	Plaza de Toros	24-06-1910	2	1	0'4
<i>Tannhäuser</i> (+i.)	Tolosa	Viñas (Tannhäuser) Blay, Causade (Elisabeth) Costa (Venus)	Principal	19-05-1911	2	7'5	1'5
<i>Lohengrin</i>	Puccetti	Orduña (Elsa) Morgatti (Lohengrin)	Principal	28-05-1912	1	3 4'5	0'75
<i>Lohengrin</i> (g)	Baratta	Vergeri (Elsa) Grancini, Farrás (Lohengrin)	Principal	25-09-1912	2	2'5	-
<i>Lohengrin</i>	Lamote de Grignon	Crehuet (Elsa) Viñas (Lohengrin)	Principal	6-05-1913	2	10	1'5
<i>Tristan und Isolde</i>	Lamote de Grignon	Viñas (Tristan) Burchi (Isolde)	Principal	10-05-1913	2	10	1'5
<i>Lohengrin</i>	Sabater	Darnis (Elsa) Recasens (Lohengrin)	Principal	12-03-1914	5	2'5	0'6

- (a) Los precios reflejados en la tabla corresponden en realidad a la rebaja de precios anunciada el 25 de enero, para intentar salvar una temporada amenazada por el alto precio
- (b) El segundo precio corresponde a las funciones en que cantó Medea Borelli
- (c) De manera poco usual, la prensa diaria no anunció los precios. Se trata de la desastrosa presentación del tenor Ibós.
- (d) El precio de butaca se especifica sin incluir impuestos, no así el de general.
- (e) El segundo precio reflejado corresponde a la función que cantó Paoli.
- (f) La categoría butaca de patio se hace corresponder a las denominadas “silla de redondel”, no existiendo otra tipología que éstas y general
- (g) No figura en prensa el precio de la localidad de general.
- (+i.) Impuestos no incluidos.

Referente a los precios, la inflación y los incrementos salariales, no parecen haber tenido suficiente entidad como para aconsejar complejas correcciones, a pesar de la longitud del periodo estudiado.⁵⁷⁷ Puede observarse que las oscilaciones en el Teatro Principal eran bastante notables, sobre todo en las localidades más caras, y que las representaciones en otros recintos se situaban en el registro más bajo: los precios en los teatros Apolo y Pizarro equivalen o están por debajo de las representaciones más baratas sucedidas en el Principal, y el precio más económico de todos corresponde con diferencia a la Plaza de Toros, donde una localidad cara se podía adquirir por el precio de una de general en teatro. Sobre el significado que tienen estos precios en cuanto esfuerzo económico real, puede tenerse en cuenta que la Comisión de Reformas Sociales, en su informe de 1884, estimaba 1'29 pesetas por día como presupuesto mínimo de subsistencia de un matrimonio sin hijos,⁵⁷⁸ mientras que en 1901, un artículo de carácter reivindicativo escrito por J.J. Morato estimaba que el gasto diario de una familia reducida en Madrid alcanzaba la cifra de 4'25 pesetas, ostensiblemente superior a la anterior.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Según la estimación recogida por Álvaro Soto, entre 1880 y 1910 el coste de la vida aumentó en España un 9'1%, mientras que los salarios tuvieron un incremento real del 18'4%, habiendo además un periodo levemente deflacionista entre aproximadamente 1886 y 1897. Tan sólo a partir de 1910 se entraría en un periodo fuertemente inflacionista (SOTO CARMONA, A.: *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*, Barcelona, Antrophos, 1989, p.519-532).

⁵⁷⁸ DE LA CALLE, MARÍA DOLORES: *La Comisión de Reformas Sociales 1883-1903. Política social y conflicto de intereses en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Publicaciones Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1989, p.130. La estimación recoge exclusivamente el gasto en comida, calefacción, alumbrado y alquiler de habitación, no incluyendo gasto alguno en ropa ni en salud.

⁵⁷⁹ REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, p.129-131. En este caso sí se incluye gasto por vestido. No es posible aquí extenderse sobre las posibles razones de la fuerte discrepancia

2.2.1 EL CABALLERO DEL CISNE EN EL TEATRO PRINCIPAL (1889-1901)

El periodo comprendido entre 1889 a 1901 corresponde a un predominio wagneriano exclusivo de *Lohengrin* y de las representaciones en el Teatro Principal. *Lohengrin* se convirtió rápidamente, no sólo en la ópera preferida de Wagner, sino en la preferida por el público valenciano de todo el repertorio operístico. El éxito local de esta obra viene tradicionalmente asociado, por los investigadores que le han prestado atención, a la extraordinaria interpretación del tenor Francisco Viñas en su estreno valenciano, que coincide con el momento de lanzamiento a la fama internacional de esta voz. Viñas pasó a ser en Valencia un ídolo local y *Lohengrin* su personaje emblemático, de manera que todas las sucesivas interpretaciones por otros tenores se medían con referencia al patrón interpretativo y de calidad que Viñas había instaurado en una sola temporada, y que confirmó en tres más durante este periodo.

La atención en detalle a los sucesos y especialmente a lo que se escribe, sin embargo, obliga a cuestionar que la interpretación de Viñas sea el único motivo de la popularidad de *Lohengrin*: aparecen cuestiones en torno a la idealización moral del personaje que no pueden cumplirse en otros argumentos wagnerianos. Esto se hará especialmente patente con ocasión del estreno valenciano de *Tannhäuser* y a la curiosa y significativa derivación de una parte del interés receptivo hacia el personaje secundario de Wolfram von Eschenbach.

La aparición y despedida de *Lohengrin*, su tránsito entre el idealizado reino mítico del Grial y el mundo real e histórico, así como el relato que hace sobre su propia naturaleza y orígenes (*racconto*), constituyen los episodios que centran mayor atención y exigencias, tanto del público como de la crítica, una atención que adquiriría rango de veneración; la crítica demandaba sobre estos

entre ambas valoraciones, toda vez que no alcanzan a justificarse por la escasa inflación del periodo, y que Ramir Reig señala que los precios estimados en el artículo de Morato no parecen discrepar de los recogidos para Valencia en un artículo de *El Pueblo* de noviembre de 1898.

episodios un especial cuidado de los aspectos visuales, mientras el público parecía centrarse sobre exigencias interpretativas. La ostentación por parte del enfurruñado tenor Ibós de un gesto obsceno precisamente en la despedida de Lohengrin, adquiriría por tanto un rango de profanación, como mostró la airada y desproporcionada reacción del público, cercana al conato de linchamiento.

La crítica musical que cubrió estos sucesos evidencia durante este periodo una fuerte evolución, vinculada a la aparición de dos nuevos críticos que aportaron nuevos puntos de vista, pero que no aparecieron hasta relativamente tarde: Vicente Avalos (“Cojuelo”),⁵⁸⁰ que escribió en el diario republicano *El Pueblo* y realizaba su primera crítica sobre representaciones wagnerianas en 1896, y sobre todo Eduardo López-Chavarri Marco (“Eduardus”), que escribió en *Las Provincias* y que estará presente, en lo que al Wagner escénico se refiere, desde la temporada de 1899 en adelante. Antes de estas dos apariciones, la crítica combinaba amplias lagunas de conocimiento, evidentes en múltiples errores e incorrecciones, con una absoluta complacencia hacia los hábitos del público y de los intérpretes. Del público únicamente se intentaba censurar las salidas de tono, las manifestaciones de disgusto excesivamente ruidosas, que los críticos consideraban impropias de la dignidad del recinto. Pero precisamente la salida de tono será la actitud favorita de “Cojuelo”, que la practicó verbalmente desde las mismas líneas de la crítica, en identificación social con el bullicioso público de las localidades baratas, y en oposición a los hábitos de compostura y buen tono instaurados entre el público aristocrático y altoburgués. El cuestionamiento del comportamiento y hábitos del público de localidades caras fue una constante en las críticas de “Cojuelo”, que en cierta paradoja con su propia aversión hacia ellos, les censuraba principalmente por no acudir a llenar el teatro, consciente de la necesidad de su presencia para la viabilidad económica de las representaciones. En “Cojuelo” aparece por primera vez la referencia a las representaciones de Bayreuth como modelo wagneriano vigente, y no como mero hito en la historia wagneriana, lo que suponía una inevitable devaluación

⁵⁸⁰ La identificación del crítico que firma como “Cojuelo” con Vicente de Ávalos, hasta ahora desconocida, se basa en la interpretación de un único documento, como se verá, y por tanto no queda exenta de alguna posible revisión.

de la realidad local. Pero fue con la aparición de Eduardo López-Chavarri, ya al final de este periodo, cuando los hábitos interpretativos locales pasaron a ser cuestionados, por italianizados. La obra de Wagner pasaba a ser el terreno donde se disputaba no solamente sobre cuestiones de estética musical o teatral, sino principalmente entre dos maneras de entender el suceso operístico: la anterior, basada en una escucha discontinua y donde el público acudía engalanado, no menos a observarse mutuamente que a prestar su atención al escenario, donde al cantante se le exigía un lucimiento virtuosístico que permitía una valoración fácil de sus cualidades, y por otro lado estaba la propuesta acaudillada por el wagnerismo, nueva en la ciudad, donde el público debía acudir exclusivamente a prestar su atención a la obra, a toda la obra, y donde al cantante se le exigía fidelidad al personaje que encarnaba antes que lucimiento personal. Las implicaciones de esta disputa tan solo se evidencian al final de este periodo, mientras que antes de la aparición de "Cojuelo" y de López-Chavarri la crítica se esforzaba por hacer compatibles las exigencias del limitado repertorio wagneriano que se conocía con los hábitos autocomplacientes del público operístico tradicional. El oscurecimiento por primera vez de la sala en 1901, siguiendo la costumbre extendida desde Bayreuth e impidiendo así que el público gastase el tiempo en observarse recíprocamente, suponía la primera victoria significativa de la nueva concepción frente a la antigua, justo al final del periodo considerado en este apartado.

La cuestión de los precios manifiesta una problemática cuyas consecuencias no se harán del todo patentes hasta el periodo posterior: el público de las localidades baratas está casi siempre dispuesto a presenciar un *Lohengrin*, sea cual sea el precio de taquilla, aunque su nivel de exigencia varía según lo que ha tenido que pagar; pero el público de las localidades caras exige a la vez precios moderados y alta calidad, y cuando comprueba que esta última no se ofrece, se ausenta de las representaciones posteriores. De este modo *Lohengrin* se concebía por los empresarios teatrales como un título oportuno para abrir una temporada de ópera garantizándose un lleno inicial, pero por otro lado esto constituía una maniobra arriesgada, ya que las exigencias resultaban en esta obra más gravosas que en el repertorio habitual:

además de la calidad de las voces principales, pesaba también la atención sobre la orquesta, coros y decorado, y la complejidad de la propia partitura requería mayor número de ensayos previos. El apresuramiento dominaba los montajes, y las carencias derivadas del mismo se hacían particularmente evidentes con *Lohengrin*, con lo que un *Lohengrin* inicial podía perjudicar el arranque de la temporada. La diferencia entre lo que materialmente se podía ofrecer por un precio moderado y lo que el público y la crítica exigían en *Lohengrin*, jugaba así en contra de la viabilidad de esta obra, a pesar del entusiasmo con que era esperada, y en buena parte precisamente por él. Por otro lado, resultó un hecho insólito que en el estreno local de *Lohengrin* el Teatro Principal tuviese capacidad para retener por un tiempo a una voz de éxito, frente a los requerimientos de otros teatros, en este caso nada menos que dilatando los compromisos con la Scala de Milán, que reclamaba a Viñas, siendo lo habitual en lo sucesivo que el teatro valenciano tuviese que dejarlos marchar antes de lo deseado por el público.

Cabe destacar, por último, un público valenciano capaz de formarse criterio propio y de imponerlo al intérprete, que en el caso de *Lohengrin* tomó como patrón la primera interpretación ofrecida por Viñas, italianizada, donde el lucimiento de la potencia vocal en algunos momentos resultaba un ingrediente imprescindible. El propio Viñas hubo de doblegarse a la tradición de *Lohengrin* que él mismo había instaurado, no pudiendo alterar su manera interpretativa sin comprometer el éxito. En sentido contrario, la cruzada personal contra el italianismo iniciada por López-Chavarri desde las páginas de la crítica, por el momento no produjo resultados apreciables, como no sea ese significativo oscurecimiento de la sala sucedido en la última de las temporadas aquí consideradas.

2.2.1.1 LOHENGRIN EN 1889

La primera aparición de una ópera de Wagner en los escenarios valencianos fue *Lohengrin*, el 5 de enero de 1889, esto es, seis años después del fallecimiento del compositor, seis años después de que esta misma ópera apareciese en Barcelona (6 de marzo de 1883) ocho años después de que apareciese en Madrid (25 de marzo de 1881), y 38 años y cuatro meses después de su estreno absoluto en Weimar (28 de agosto de 1850). Para entonces en Barcelona también eran conocidas *Der Fliegende Holländer* (1885) y *Tannhäuser* (1887), mientras Madrid había contado con una representación de *Rienzi* ya en 1876. El retraso que esto supone, en el caso de *Lohengrin*, no parece tanto si se toma como referencia el caso particular de Francia, donde *Lohengrin* no fue representada hasta el 21 de marzo de 1881, en Niza, mientras que París no la conoció hasta 1887, apenas dos años antes del estreno valenciano. Por el contrario, en el circuito italiano al que se adscribían plenamente las representaciones operísticas españolas, circulaba ya desde que fuera montada el 1 de noviembre de 1871 en Bolonia, siendo la primera obra escénica de Wagner representada en dicho país y la que siguió centrando el interés italiano por Wagner durante mucho tiempo. Además de en Bolonia, antes de aparecer en Valencia ya se había montado *Lohengrin* en las siguientes ciudades italianas: Florencia (1871), Milán (1873), Trieste (1876), Turín (1877), Roma (1878), Génova (1880), Nápoles (1881), Venecia (1881), Parma (1883), Verona (1884), Treviso (1885) y Padua (1888).⁵⁸¹ La primera recepción italiana de esta obra fue prácticamente contemporánea de la norteamericana (Nueva York, 3 de abril de 1871) y ligeramente avanzada a la inglesa (Londres, 8 de mayo de 1875), mientras que *Lohengrin* estaba gozando mucho antes de una extensa difusión por el centro y este de Europa, ya en las décadas 50 y 60.⁵⁸²

⁵⁸¹ Datos en AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982, p.114

⁵⁸² La mayor parte de los datos de este párrafo se encuentran disponibles en <http://opera.stanford.edu/Wagner/Lohengrin/history.html>, página ubicada en dominio web de la Stanford University (California), última consulta junio de 2008. Información completada con ZUCKERMAN, E.: *The first hundred years of Wagner's Tristan*, Londres y Nueva York, Columbia University Press, 1964, p.178

En el contexto peninsular, Valencia no quedaba muy rezagada respecto del conocimiento de las óperas de Wagner en las dos principales ciudades españolas, al menos en términos cualitativos, pues *Lohengrin* seguía constituyendo para esas fechas el centro del repertorio practicado: en Barcelona, donde ya se conocían tres títulos, *Lohengrin* había alcanzado para entonces un total de 30 representaciones, mientras *Der fliegende Holländer* llevaba 11 (todas en la misma temporada) y *Tanhäuser* tan solo 5. Estaban todavía inéditas, tanto en Barcelona como en Madrid, las obras del periodo de completa madurez de Wagner. La diferencia entre las tres ciudades era por tanto más de índole cuantitativa que cualitativa.

Lohengrin mereció en Valencia, en esta primera puesta en escena, un total de 13 representaciones completas, más una incompleta en que se montó el primer acto y último cuadro del tercero. Los días de las representaciones fueron el 5, 6, 8, 9, 12, 13, 16, 19, 20, 22, 26, 27 y 29 (la incompleta) de enero y 3 de febrero. La función del día 16 fue a beneficio del tenor Francisco Viñas. Tampoco fue del todo completa la del día 9 de enero, pues por indisposición de la soprano Paoli se suspendió el dúo de Elsa y Ortrud en el segundo acto.

El empresario del Teatro Principal era D. Francisco Obregón y la compañía encargada de la representación fue la compañía italiana dirigida por Spetrino. La representación de Wagner por compañías de ópera italianas fue la norma general, también en las otras ciudades peninsulares, dado que España se encontraba fuera de otros circuitos operísticos, según se ha comentado. Las óperas se cantaban siempre traducidas al italiano, y la escasez de otras referencias favoreció que durante mucho tiempo nadie cuestionase las costumbres italianizadas del público y su adecuación al repertorio wagneriano, tales como interrumpir con aplausos al final de cada número, e incluso cada vez que gustaba especialmente algún detalle o expresión del cantante.

Lohengrin fue considerada como la principal novedad operística del año,⁵⁸³ preparada con las habituales explicaciones en prensa para los casos de

⁵⁸³ Almanaque de Las Provincias de 1890, p. 307

estrenos en la ciudad, que incluían sinopsis argumentales y extensos comentarios sobre la significación de la obra y del autor. El 5 de enero, mismo día del estreno, tanto el diario Las Provincias como El Mercantil Valenciano incluyeron sendas sinopsis argumentales y comentarios, que se iniciaban en primera página y continuaban en las siguientes, ocupando en conjunto algo más de una página completa.⁵⁸⁴ El artículo de El Mercantil Valenciano está firmado con “V.”, identidad correspondiente a Ignacio Vidal,⁵⁸⁵ mientras que el de Las Provincias carece de firma.

2.2.1.1.1. EL ARTÍCULO DE EL MERCANTIL VALENCIANO

El Mercantil Valenciano, en su artículo del estreno, comienza presentando la figura de Wagner como la de un artista poseído por su idea y en lucha contra todas las adversidades que eso supone:

“Hay hombres cuya compleción moral los hace como predestinados para la lucha. El combate es condición de su vida; nada los arredra ni avasalla; por el contrario, el choque violento los agiganta e infunde mayores bríos, adquieren sus energías vitales más grados de expansión, y lo que a otros enervaría sus fuerzas, a estos seres excepcionales acrecienta sus ánimos. Ricardo Wagner es uno de estos hombres”⁵⁸⁶

No deja de resultar curioso -y tal vez significativo- el parecido que tiene este párrafo inicial con los primeros párrafos que abrirán el libro de Ricardo Benavent comentado en otro apartado de esta tesis, y que será publicado seis años después:

⁵⁸⁴ Se trataba de diarios con páginas de gran formato, de tamaño muy superior al acostumbrado actualmente, y conviene notar la importancia proporcional que suponía el espacio concedido, pues los diarios valencianos de esta época no solían tener más de cuatro páginas, y una de ellas dedicada enteramente a propaganda.

⁵⁸⁵ POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.261

⁵⁸⁶ El Mercantil Valenciano, 5 de enero de 1889

“Hay en la naturaleza de los hombres, completamente poseídos de una idea, una esencia que les hace fuertes, que les convierte en verdaderos atletas, que les prepara a toda abnegación, a todo heroísmo y a todo sacrificio. Esta esencia es la fe, profunda convicción y luz que ilumina todas las manifestaciones de su actividad. (...) Ricardo Wagner luchó como un atlante, consagrando toda su vida a un principio, a un dogma artístico, a una fórmula, grandiosa por excelencia, y síntesis de lo bello.”⁵⁸⁷

Este diario insiste en la condición de Wagner como reformador de las tradiciones y procedimientos operísticos, de donde deduce la importancia que tiene para la ciudad conocer directamente su obra. Se excusa por lo demás de aportar datos biográficos, alegando que poco interesan, aunque más bien resulta evidente que el articulista no disponía de un buen conocimiento sobre los mismos, pues entre los pocos que aporta muestra algunas inexactitudes: le llama “compositor bávaro”,⁵⁸⁸ a pesar de mencionar poco antes que nació en Leipzick (sic!),⁵⁸⁹ y afirma que se batió en las barricadas de las calles de Berlín en 1848.⁵⁹⁰ Mejor informado se encuentra respecto de los lugares y años de estreno de sus óperas a partir de *Rienzi*, que consigna correctamente, aunque omitiendo fecha para *Der Ring des Nibelungen* y *Parsifal*.

Para situar en perspectiva la reforma wagneriana, el articulista expone algunas ideas un tanto curiosas: según él, se encuentran en lucha dos tendencias musicales, una objetiva y otra subjetiva, representadas respectivamente por Mozart y por Beethoven, y que en su esencia constituirían una dualidad permanente en toda la historia de la humanidad, no sólo en lo que respecta a las tendencias recientes:

⁵⁸⁷ R. Benavent: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 3-4

⁵⁸⁸ Se supone que debido al largo periodo de vida en Baviera del compositor, bajo la protección del rey Luis II

⁵⁸⁹ Evidentemente Leipzig, en Sajonia

⁵⁹⁰ No fue en Berlín, sino en Dresde, donde Wagner tuvo un grado de participación en las barricadas, no del todo concretado por sus biógrafos; y no fue en 1848, sino en 1849. La confusión con Berlín es de suponer que procede de que fuesen las tropas prusianas las que liquidaron la sublevación, y la del año 48 por 49 porque se trataba de uno de los muchos movimientos revolucionarios europeos que surgieron animados por los acontecimientos de París de 1848.

“La de Mozart alegre y remoja el ánimo, es más placentera y jovial, y va dirigida más a los sentidos que al alma, mientras que la de Beethoven es más profunda, más íntima, requiere en el que la oye condiciones especiales de atención para saborearla, y rechaza la frivolidad y el puro pasatiempo”⁵⁹¹

Obviamente, la obra de Wagner pertenecía para el articulista a la corriente subjetiva beethoveniana. Muestra un conocimiento orientativo de la obra de Wagner, al considerar que hasta *Lohengrin* todavía no está del todo libre de influencias italianas, pero opina que esto se debe a una cierta estrategia del propio Wagner para ir introduciendo poco a poco sus intenciones y evitar así el rechazo de un público italianizado.⁵⁹² Por lo demás, expresar “la verdad dramática” y rechazar los convencionalismos que la contradicen y que sólo buscan halagar al cantante, es toda la información que suministra el artículo sobre la naturaleza de esa novedad wagneriana en el panorama operístico. No obstante, también arroja una sombra de duda sobre el valor de dicha reforma:

“Quizá este célebre maestro haya extremado su reforma; es posible que al pretender huir de un convencionalismo haya caído en otro”⁵⁹³

Aunque el articulista se apresura a retirarse de una actitud polemista, indicando que carece de conocimiento suficiente para discutir sobre el asunto, y vuelve a saludar con alborozo la novedad que Valencia podrá conocer, apenas cambia de párrafo enseña nuevamente la muesca de la discrepancia:

“... sin que importe mucho para el caso que haya ido más allá de lo que conviene extirpar en el terreno del drama lírico, por ser de todo punto imposible fijar límites insuperables al genio, que siempre los rebasa, siendo de la incumbencia de sus sucesores hacer el correspondiente deslinde entre lo útil, duradero y eficaz del contenido de la buena nueva, y lo que ésta tenga de exagerado y supérfluo”⁵⁹⁴

⁵⁹¹ El Mercantil Valenciano, 5 de enero de 1889

⁵⁹² Obviamente, esta última afirmación no es compatible con un mínimo conocimiento biográfico.

⁵⁹³ El Mercantil Valenciano, 5 de enero de 1889

⁵⁹⁴ Idem

En definitiva, aunque estos párrafos extractados pueden dar una imagen beligerante antiwagneriana, el articulista en conjunto la evita diplomáticamente, haciendo prevalecer el tono de elogio hacia el acontecimiento y el compositor. Con todo, y bajo el barniz de la conveniencia de ocasión, queda claro por parte de este crítico un cierto conocimiento de la obra de Wagner (bastante menos de su biografía), una discrepancia cuando menos parcial respecto de sus planteamientos, así como una confianza en que las nuevas generaciones de compositores maniobren en otra dirección, la cual no queda explícita.

2.2.1.1.2.- EL ARTÍCULO DE LAS PROVINCIAS

El articulista de Las Provincias comienza destacando la importancia del acontecimiento para Valencia, por la novedad que supone y por relación al panorama musical general, pues “todo lo que se refiere a Wagner encierra hoy gran importancia”. A continuación expone una biografía con gran precisión de acontecimientos y fechas, en un estilo periodístico que permite un máximo de información en un mínimo espacio. Las óperas de Wagner ya no comienzan con *Rienzi*, como señalaba El Mercantil Valenciano, sino con “*Las Hadas*”. Resulta curioso que al final de la exposición biográfica se haga eco sobre un comentario de cierto biógrafo sobre el estreno de *Parsifal*:

“Se quiso que fuera la consagración de la reforma wagneriana, y una nueva y triunfante manifestación del genio del Norte, opuesta a la caduca cultura de los pueblos del Mediodía”⁵⁹⁵

Este comentario muestra que el articulista conocía la perspectiva modernista, donde se identificaba la cultura centroeuropea con modernidad, y se proponía considerar la música de Wagner bajo esta perspectiva de la superioridad de lo nuevo, tal como estaba sucediendo en Barcelona.

En el comentario de las ideas estéticas es donde el articulista de Las Provincias usa el mismo argumento de “el corto espacio de que disponemos”

⁵⁹⁵ Las Provincias, 5 de enero de 1881

que el articulista de El Mercantil Valenciano alegaba en relación a los datos biográficos, y al igual que en aquel caso, las leves incorrecciones que acompañan lo brevemente expuesto hacen suponer un conocimiento bastante imperfecto. Afirma por ejemplo que “en las últimas obras suprimió el coro como contrario a la verdadera naturaleza de una acción real”, lo que concuerda con la actitud estética, pero ignora la presencia de coros en *Parsifal*, de manera esporádica en *Götterdämmerung*, y por supuesto en *Die Meistersinger von Nürnberg*, es decir, precisamente en las tres últimas obras escénicas. Vinculando la música de Wagner a la tradición de Beethoven -afirmación en la que coincide con el artículo de El Mercantil Valenciano y que el propio Wagner fomentaba- manifiesta que la orquestación wagneriana pertenece también a “la reforma ya iniciada por Beethoven y otros grandes maestros alemanes”, lo cual requeriría cuando menos bastantes aclaraciones.

Las consideraciones estéticas wagnerianas que refiere este artículo son la puesta de música y letra al servicio del drama, con la consiguiente desaparición de los números cerrados, el recurso al mito en detrimento del argumento histórico, y la melodía infinita. Para explicar la melodía infinita se limita a citar textualmente un largo párrafo de Mariano Vázquez, director de la Sociedad de Conciertos de Madrid entre 1878 y 1884, a propósito de *Die Meistersinger von Nürnberg*, el cual refiere el uso omnipresente de fragmentos de una melodía que sólo se expone completa al final, cuando Walther gana el concurso de canto.

La apelación final antes de proceder a la sinopsis, retoma un sentido unidimensional de la valoración estética, en el sentido de proponer una simple consideración de lo mejor frente a lo peor, llevado a una típica terminología romántica que alude a “elevadas regiones”, que debía sonar atractiva en un contexto de mentalidad social elitista:

“Cualquiera que sea el concepto que se forme acerca de la misma, no podrá negarse, sin notoria injusticia, que el drama musical debe a Wagner notorias conquistas, habiendo cultivado el arte en las más elevadas regiones de la estética.”⁵⁹⁶

Con todo, el artículo termina destacando los episodios que según su autor merecen prestar más atención, identificados con las frases de la correspondiente traducción italiana que los inician. Dichos episodios serían en el primer acto la “obertura”, la “romanza” de Elsa y el dúo entre Elsa y Lohengrin, en el segundo la introducción, el “dueto” de la trama entre Ortrud y Friedrich, la escena entre Ortrud y Elsa y el final, y en el tercero la marcha nupcial, el dúo entre Lohengrin y Elsa y la despedida. Aparte de esta alusión a denominaciones de formas cerradas italianas ya no muy adecuadas, parece que el articulista da por sentada una atención discontinua del público, centrada sobre los momentos relevantes, actitud también característicamente italiana.

2.2.1.1.3.- SINOPSIS ARGUMENTALES DE LAS PROVINCIAS Y EL MERCANTIL VALENCIANO

La sinopsis argumental que acompaña el referido artículo de Las Provincias se detiene especialmente en describir los momentos de aparición y despedida de Lohengrin, sobre todo el primero de ellos. En estos dos momentos la descripción del argumento adquiere una evocación plástica, colorista, de la que carece casi completamente el resto de la narración, llevada con concisión telegráfica. Esta es la descripción de la aparición de Lohengrin:

“Lohengrin, vestido con una armadura de plata, el escudo al hombro y una trompeta de oro en el cinto, aparece de pie en la barquilla, apoyándose sobre su espada. El héroe, poniendo su pie en tierra, despide al cisne, diciéndole que vuelva de nuevo cuando estén cumplidos sus destinos”⁵⁹⁷

El énfasis sobre el atuendo, la calidad de sus metales, y la postura misma del héroe en la barquilla y al descender, llama la atención en el contexto

⁵⁹⁶ Las Provincias, 5 de enero de 1889

⁵⁹⁷ Idem

apresurado del resto de la narración. La descripción del momento exacto de la partida, comparativamente menos rica que la de la aparición, ocupa sin embargo el mismo espacio que las líneas dedicadas al *racconto*, la explicación del propio Lohengrin sobre su origen que a su vez constituye una explicación de todo el drama. Resulta de esto que al articulista le interesa destacar la vivencia de ese tránsito entre esas “elevadas regiones” y el ámbito de lo concreto cotidiano, vivencia en la cual el recurso a lo visual parece jugar un papel importante; comparativamente, le interesan bastante menos las complejidades argumentales.

Por lo demás, las frases de los personajes que cita textualmente esta sinopsis de *Las Provincias* en castellano, proceden de la traducción anónima incluida en *Dramas musicales de Wagner*, dos volúmenes publicados en Barcelona en 1885.⁵⁹⁸

La sinopsis argumental que se facilita desde *El Mercantil Valenciano*, por su parte, representa una curiosa inversión respecto de las características mencionadas: la aparición de Lohengrin no merece más que una escueta referencia casi telegráfica: “de repente se divisa a lo lejos una barquilla conducida por un cisne, dentro de la cual se ve a un caballero, de pie, apoyado en el pomo de su espada” (eso es todo); por el contrario, el articulista presta mucha mayor atención a las reacciones en escena de los personajes y a sus pensamientos e intenciones, de lo cual la misma escena de la aparición de Lohengrin puede servir de ejemplo:

“Elsa, al ver a Lohengrin lanza un grito de alegría; Federico le mira estupefacto, y Ortruda se llena de espanto, sin quitar la vista de Lohengrin y del cisne. Al disponerse Lohengrin a saltar de la barquilla, el pueblo pasa de la exaltación a un respetuoso silencio”⁵⁹⁹

Aunque no quepa hacer juicios generales de dos únicos ejemplos, conviene notar que aquí la actitud más favorable a la obra wagneriana corresponde a un interés por plasmar visualmente lo prodigioso, mientras que

⁵⁹⁸ Vease ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p.376-377

⁵⁹⁹ *El Mercantil Valenciano*, 5 de enero de 1889

quien indaga la psicología concreta de los personajes (Vidal en El Mercantil Valenciano) no parece tan incondicionalmente wagneriano. Dato que, si permitiese la generalización, ayudaría a entender la predilección por esta obra frente a otras del autor, menos idealizables, aunque lo cierto es que la actitud de Vidal parece corresponder en esta fecha a un prejuicio más que a un conocimiento directo, en vista de sus posteriores comentarios.

2.2.1.1.4.- LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Francisco Viñas

Elsa: Paoli (Occhiolini por indisposición, a partir del día 29 de enero)

Ortrud: Lubatowich

Friedrich: Medini

Heinrich der Vogler: Silvestri

Heraldo: Vaurell

Director musical: Spetrino

En la valoración de conjunto, resulta curioso que el articulista de El Mercantil Valenciano (Ignacio Vidal), que dejaba entrever sus objeciones al mundo wagneriano el día anterior, manifieste una impresión personal más intensa que su colega de Las Provincias:

“Escribimos estas líneas bajo la impresión gratísima que nos causó anoche el citado drama lírico. Lo que sentimos es que la hora avanzada en que terminó la representación no consienta mover nuestra pluma con el desembarazo y serenidad que necesitamos para coordinar el cúmulo de ideas y de impresiones de que está repleta nuestra mente. Lo decimos con íntimo y profundo convencimiento: la función de anoche merece ser señalada con piedra blanca en los anales del primero de los teatros valencianos. Fue un verdadero acontecimiento, un *miracolo*, como exclaman los coros al aparecer Lohengrin en el barquichuelo tirado por el cisne.”⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

La actuación de Francisco Viñas se lleva con diferencia los mayores elogios en ambos diarios. Es curioso que Vidal, que había pasado en la sinopsis la escena de la primera aparición de Lohengrin de manera mucho más apresurada que su colega de Las Provincias, en esta ocasión decida hacer una detenida descripción de ese mismo momento:

“La composición culminante es la de la aparición de Lohengrin (Sr. Viñas). Es una idea altamente poética expresada de un modo sublime que embelesa el ánimo. La orquesta inicia la aparición por un movimiento pianísimo ejecutado por los violines y seguido por las frases de sorpresa del coro, que son de un efecto admirable. Lohengrin, vestido de blanco, con manto y casco, dirige una tierna y patética despedida, y luego entra resueltamente, y hace su presentación al rey, ofreciendo su defensa a Elsa. Sus frases están escritas con amplitud. Hay en ellas un sello misterioso, elevado, espiritual que llega al alma y la inunda de goces inefables. El sr. Viñas, con su voz penetrante, con su fácil portamento y el fraseo esmeradísimo que le distingue, sacó un gran partido de dichas frases, valiéndole muchos aplausos”⁶⁰¹

La manera detallada en que se describe la escena, no ocultando la sorpresa del articulista, permite sospechar que no la había presenciado en otras ocasiones, de donde sus reparos al planteamiento wagneriano dejados caer el día anterior se basaban o bien en un conocimiento meramente teórico, o bien en opiniones ajenas, a lo que sin duda puede sumarse el conocimiento de las piezas orquestales ya interpretadas en la ciudad.

Los elogios a Viñas se suceden en todo momento en la crítica de El Mercantil Valenciano: en el dúo del tercer acto lleva la parte principal, “cuya hermosa voz tuvo acentos admirables para reflejar todos estos diversos sentimientos, frases dulces y apasionadas dichas con un calor que arrebataron al público, que colmó de aplausos a nuestro compatriota, cuya carrera comienza con tan excelentes auspicios.”⁶⁰² Tras varias representaciones, el entusiasmo por Viñas no decrecía:

⁶⁰¹ Idem
⁶⁰² Idem

“El artista predilecto del público es el sr. Viñas, que cada noche gusta más, cautivando la atención con su hermosa voz, por el arte y afinación con que la emite, la riqueza de matices con que esmalta las frases y el sentimiento que imprime al canto, todo lo cual arranca explosiones de aplausos que en algunos momentos rayan en frenesi”⁶⁰³

Para Las Provincias, “el Sr. Viñas estuvo inimitable”, y “entre los cantantes merece el primer lugar el Sr. Viñas”. Tan solo una leve objeción: “el *addio* lo dijo bien, pero no con la espléndida voz con que cantó la primera parte.”⁶⁰⁴ Y en la posterior representación del día 9, destacaba su labor “en el dúo amoroso y en el racconto final.”⁶⁰⁵ Todavía más gustó la interpretación del día 12, con “éxito más acentuado, si cabe, que el demostrado en las anteriores audiciones”, donde “tenía la voz clarísima y vibrante”⁶⁰⁶

Pero fue sobre todo en la función del 16 de enero, celebrada a su beneficio, donde pudo Viñas recoger las mayores muestras de aprecio, a pesar de encontrarse ligeramente indispuerto. El mismo día se recibía la noticia de que la Scala de Milán permitía que Viñas permaneciese ocho días más en Valencia; todavía el día 24, en que se cumplía dicho plazo, la empresa del Teatro Principal obtuvo un nuevo aplazamiento.⁶⁰⁷ Entre los regalos que recibió con motivo de su beneficio, la prensa señalaba una corona de plata, un reloj de oro con cadena de oro (de la empresa), un alfiler de corbata de brillantes (de D.Joaquín Martínez Ymbert), una cartera de bolsillo (de Spetrino), otra cartera (de D.José Martínez Ymbert), una cartera portapapeles (de D.Salvador LLaudes y D.Emilio Buixereu), tres bastones (uno del conserje D.Vicente Ferrer, otro de “un admirador” y el otro de D.Ramón Vallhonrat) y un *neceser* (de D.Gaspar Cazador)⁶⁰⁸

⁶⁰³ El Mercantil Valenciano, 13 de enero de 1889

⁶⁰⁴ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶⁰⁵ Las Provincias, 10 de enero de 1889

⁶⁰⁶ Las Provincias, 13 de enero de 1889

⁶⁰⁷ El Mercantil Valenciano, 24 de enero de 1889

⁶⁰⁸ Las Provincias, 17 de enero de 1889

Viñas fue obsequiado por el *Veloz Club* con una comida, el día 18 de enero, cantando durante el acto algunos fragmentos de ópera acompañado al piano por Payá, ninguno de Wagner.⁶⁰⁹ Sí que ofreció un fragmento de Wagner, el *racconto* de *Lohengrin*, en un concierto en el Salón del Conservatorio el día 31, aprovechándose el acto para entregarle un diploma que le nombraba socio de mérito de esa institución.⁶¹⁰ Estuvo indispuerto el 2 de febrero, por lo que el *Lohengrin* previsto para ese día se aplazó al siguiente, último en que pudo oírse durante esta temporada.⁶¹¹ Ese 3 de febrero, fecha de su despedida de la ciudad, parece haber sido especialmente emotivo: salió a saludar siete u ocho veces a escena, recibiendo adioses y flamear de pañuelos.⁶¹² El éxito de Viñas caló profundo, y la prensa valenciana referirá sus posteriores triunfos en Italia con la atención que corresponde a una figura local: “Nuestro amigo el joven tenor Viñas continúa recibiendo muchos aplausos en los teatros de Italia...”, se aludía un año después.⁶¹³

Sobre Paoli, El Mercantil Valenciano mostró más indulgencia que entusiasmo, y optaba por englobar su interpretación en el conjunto de las otras óperas que llevaba cantadas durante la temporada: “es de la madera de donde salen buenos artistas”, “ha estudiado el difícilísimo e ingrato papel de Elsa, interpretándolo con bastante corrección”, “quedará en la línea de su repertorio cuando la haga unas cuantas veces y adquiera completa seguridad.”⁶¹⁴ Algo menos complaciente el crítico de Las Provincias, señalando que en el dúo del tercer acto con Lohengrin, “la señorita Paoli hizo laudables esfuerzos por emular a su compañero, pero no lo consiguió como merece tan magistral número.”⁶¹⁵ Estuvo indispuerta en la representación del día 9, por lo que aún accediendo a cantar se suprimió el dúo del segundo acto con Ortrud.⁶¹⁶ Volvió a estar indispuerta el día 26, sin especiales consecuencias,⁶¹⁷ pero la indisposición (que compartía con Lubatowich) parece que fue a más, pues el

⁶⁰⁹ Las Provincias, 19 de enero de 1889

⁶¹⁰ El Mercantil Valenciano, 1 de febrero de 1889

⁶¹¹ Las Provincias, 3 de febrero de 1889

⁶¹² Las Provincias, 5 de febrero de 1889

⁶¹³ Las Provincias, 19 de febrero de 1890

⁶¹⁴ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶¹⁵ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶¹⁶ Las Provincias, 10 de enero de 1889

⁶¹⁷ Las Provincias, 27 de enero de 1889

día 29 hubo de ser sustituida por Occhiolini y se suprimió parte de la obra, completándose la representación con diversos fragmentos de otros autores. La prensa refería escuetamente que Occhiolini fue aplaudida, sin especificar más sobre su interpretación.⁶¹⁸

Para el crítico de El Mercantil Valenciano, la moscovita Lubatowich en el personaje de Ortrud realizó un buen papel, “conoce muy bien esta obra” y “se ajusta perfectamente a sus facultades de voz y a sus acentos dramáticos”, apostillando de manera un tanto desconcertante que “lució un riquísimo y elegante traje de corte”.⁶¹⁹

Medini en el papel de Friedrich von Telramund, según El Mercantil Valenciano, cantó sus recitativos del primer acto “con buena entonación y desahogo”,⁶²⁰ y “somete su sonora voz a suaves inflexiones e imprime a su parte el carácter dramático que la distingue”,⁶²¹ mientras que por su parte Silvestri como Rey lo hizo “con acentos reposados y aire solemne, como cuadra al personaje”.⁶²² O como sentenciaba días más tarde:

“La parte del rey, difícilmente tendrá un intérprete mejor que el bajo Sr. Silvestri. En los recitativos y especialmente en la plegaria que precede al concertante del primer acto, pone de relieve su buen estilo de canto, pudiendo decirse que la dibuja”⁶²³

En cuanto al corto papel de Heraldo que correspondía a Vaurell, Las Provincias mencionaba su “segura entonación”⁶²⁴ y El Mercantil Valenciano, algo más elogioso, refería que “fue el heraldo de la obra y de sus facultades, que pregonó muy alto”.⁶²⁵

Mereció elogios también la dirección de la orquesta a cargo de Spetrino, quien según el crítico de Las Provincias “demostró anoche conocer la obra” y

⁶¹⁸ Las Provincias, 30 de enero de 1889

⁶¹⁹ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶²⁰ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶²¹ El Mercantil Valenciano, 13 de enero de 1889

⁶²² El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶²³ El Mercantil Valenciano, 13 de enero de 1889

⁶²⁴ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶²⁵ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

“fueron justísimos los aplausos que le concedió el auditorio” En fin, “coros y orquesta como pocas veces”.⁶²⁶

Parece haber sido, por tanto, una interpretación bastante acertada en casi todos los aspectos, o al menos la crítica así la recibía. En palabras del entusiasmado crítico de El Mercantil Valenciano:

“Nadie se daba cuenta de cómo había podido salvarse el inmenso cúmulo de dificultades de naturaleza distinta que ofrece la indicada ópera, dados los escasos elementos de que dispone un teatro de la categoría del nuestro, y a pesar de ello difícilmente podrá presentarse un conjunto más igual, más armónico y completo como el que se ofrecía anoche a nuestros ojos”⁶²⁷

En opinión del crítico de Las Provincias, tras el tercer día de representación, se trataba “de la obra más ajustada de las que se han cantado durante la temporada en el Teatro Principal.”⁶²⁸

2.2.1.1.5.- EL PÚBLICO

Los días anteriores al estreno de *Lohengrin*, el público valenciano de abonados se encontraba en uno de los frecuentísimos contenciosos con la empresa teatral. Habían marchado de la compañía un tenor y una soprano y no habían sido sustituidos por figuras de nivel equiparable.⁶²⁹ Reunidos los abonados en la Sociedad de Agricultura el día 4, acordaban no satisfacer el segundo plazo de los dos en que se dividía el abono, correspondiente cada uno a 35 funciones, y que todavía estaba pendiente de pagar. La primera representación de *Lohengrin* hacía la número 37, es decir, correspondía al segundo plazo. A pesar de esto la empresa, simultáneamente, anunciaba su intención de no disponer de las localidades de dichos abonados,⁶³⁰ de modo que la prensa constataba para el día del estreno de *Lohengrin*, que “muchos de

⁶²⁶ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶²⁷ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶²⁸ Las Provincias, 9 de enero de 1889

⁶²⁹ El Mercantil Valenciano, 2 de enero de 1889

⁶³⁰ El Mercantil valenciano, 5 de enero de 1889

los abonados disgustados ocupaban sus asientos.”⁶³¹ El lleno completo parece haber sido la tónica casi desde el primer momento. El primer día “pocas localidades había vacías”.⁶³² A la tercera representación, el cronista de Las Provincias detallaba que el lleno casi completo afectó a todos los niveles del teatro: butacas, palcos y galería.⁶³³ El día 12 El Mercantil Valenciano reseñaba que “todas las localidades estaban ocupadas por un público escogidísimo”,⁶³⁴ y para el día 13 supone que el teatro se quedará pequeño para la demanda.⁶³⁵ El día 16 parece que “no había un asiento desocupado”.⁶³⁶ El día 20 la empresa colocó sillas adicionales en la platea, obstruyendo los pasillos laterales, pero al parecer no obtuvieron compradores, pues la prensa menciona que se encontraban vacías.⁶³⁷ El día 26, visto el éxito, la empresa decidía aumentar los precios en reja, y este hecho unido a la indisposición de Paoli y de Lubatowich hizo que el lleno no fuese tan completo.⁶³⁸ Pero de nuevo el día 29 “todas las localidades estaban ocupadas”.⁶³⁹ El último día, 3 de febrero, el teatro estaba “no lleno, sino atestado de público, puesto que hasta los pasillos se veían ocupados por los que no pudieron lograr un asiento”.⁶⁴⁰

Conviene notar este éxito de público para relativizar el valor que se pueda dar al número de representaciones, bastante menor que las habituales en Madrid o Barcelona, aunque destacables en Valencia: cuando *Lohengrin* dejó de ofrecerse, el público valenciano estaba todavía muy lejos de cansarse de llenar el aforo; pero el éxito mismo actuaba también en su contra, pues durante estas representaciones fue cuando la Scala contrató a Viñas, y el Teatro Principal de Valencia tenía pocas posibilidades de ofrecer resistencia a la llamada del principal teatro de ópera italiano, a pesar de lo cual obtuvo dos demoras sucesivas.

⁶³¹ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶³² Idem

⁶³³ Las Provincias, 9 de enero de 1889

⁶³⁴ El Mercantil Valenciano, 13 de enero de 1889

⁶³⁵ Idem

⁶³⁶ Las Provincias, 17 de enero de 1889

⁶³⁷ El Mercantil Valenciano, 22 de enero de 1889

⁶³⁸ Las Provincias, 27 de enero de 1889

⁶³⁹ Las Provincias, 30 de enero de 1889

⁶⁴⁰ Las Provincias, 5 de febrero de 1889

El público valenciano, acostumbrado al repertorio italiano, presenciaba un *Lohengrin* cantado en italiano y por una compañía italiana. Mantener las costumbres propias del repertorio habitual no se ponía en cuestión por nadie: se aplaudía al final de cada intervención destacada, se lanzaban bravos y aplausos cada vez que gustaba algún detalle, sin que conste ningún indicio de que por alguna parte del público, de los intérpretes o de la crítica, se haya considerado esta costumbre como inapropiada para una obra de Wagner. Esta seguirá siendo la tónica durante mucho tiempo. El día del estreno, los aplausos que siguieron a la introducción “se repitieron en todo el curso de la obra”,⁶⁴¹ Paoli y Lubatowich eran llamadas a escena después de terminar su dúo,⁶⁴² “el *racconto* del Santo Graal fue acompañado de bravos para el artista”,⁶⁴³ “el Sr. Vaurell fue aplaudido en el recitativo *La voluntá dil ré*”.⁶⁴⁴ Los nutridos aplausos podían llevar a la repetición de algún fragmento, como el día a beneficio de Viñas, en que repitió el final.⁶⁴⁵

No se trataba, con todo, de un público complaciente con cualquier cosa. Leves molestias como el retraso con que se inició el primer día *Lohengrin*, al parecer por un problema de vestuario, ya ocasionaron protestas, que no agradaron a la prensa: “ciertas demostraciones que únicamente pueden disculparse en el deseo de oír la obra”.⁶⁴⁶ La música apagó pronto esas protestas, pero conviene notar que cuando ésta no agradaba, bien podía ocasionar muestras de disgusto aparatosas: *L’Africaine* de Meyerbeer se representaba también por esas mismas fechas y algunas voces no gustaron, por lo que el cronista de El Mercantil Valenciano consignaba abochornado que “el Teatro Principal estuvo anoche convertido en plaza de toros: tal fue la silba que allí hubo”.⁶⁴⁷ La prensa valenciana de esta época procuraba siempre distanciarse de manifestaciones de disgusto ruidosas, pues las consideraba indignas del lugar. Con todo, cuando el agrado era completo el público podía tomar iniciativas; tal fue el caso con Viñas el día 29: “una comisión de

⁶⁴¹ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶⁴² El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶⁴³ Las Provincias, 6 de enero de 1889

⁶⁴⁴ Idem

⁶⁴⁵ Las Provincias, 17 de enero de 1889

⁶⁴⁶ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1889

⁶⁴⁷ El Mercantil Valenciano, 25 de enero de 1889

abonados le rogó anoche aplazase su marcha de Valencia”.⁶⁴⁸ El entusiasmo del público valenciano por Viñas será descrito por el propio tenor como uno de los sucesos que más le emocionaron:

“La nit del meu benefici (16 gener del 1889), fou un apoteosi de glòria. Flors, coloms, pluja de paperets, amb inscripcions molt falagueres. Presents sense fi. Després vingué el comiat, i com que me n’anava quan la temporada no era finida encara, puix que havia d’ésser dintre poc a Milà, el públic, a la fi, després d’haver-me fet sortir trenta o quaranta vegades, cridava, fins a tornar-se ronc, a cor: *Que no se vaya! Que no se vaya! Viva Paco!*, com així m’anomenaven com a cosa seva tota familiar, tant que en brometa deien que les tres coses més notables de València eren el *Miguelet*, la *paella valenciana* i el *Lohengrin de Paco Viñas*.”⁶⁴⁹

2.2.1.1.6.- EL POEMA DE TEODORO LLORENTE

Teodoro Llorente, conocido principalmente como poeta, nació en Valencia el 7 de enero de 1836 y falleció el 2 de julio de 1911. Licenciado en Derecho, fue primero director del diario La Opinión, que era propiedad desde 1861 de José Campo, quien lo usaba para defender sus grandes negocios, especialmente vinculados con la ciudad y su Ayuntamiento. Cuando Campo prescindió del diario, Llorente lo adquirió y lo rebautizó como Las Provincias, haciendo de él un rotativo de ideología conservadora y tono conciliador. Llorente tuvo también un papel destacado en la sociedad “Lo rat penat”, de la que era cofundador. La política activa le interesaba menos, pero fue Diputado provincial en 1874, y a partir de 1891 se implicó bastante más: diputado en Cortes por Sueca ese año, senador electo en 1896 y representante en el Parlamento por Liria en 1899. Siguió a su amigo Francisco Silvela en su escisión del partido de Cánovas.⁶⁵⁰

Entre las muestras de entusiasmo que la representación de *Lohengrin* produjo en Valencia, puede incluirse el poema que Teodoro Llorente dedicó a

⁶⁴⁸ Las Provincias, 30 de enero de 1889

⁶⁴⁹ DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936, p.46. Traducción castellana en Anexo III.

⁶⁵⁰ GASCON PELEGRÍ, V.: *Prohombres valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, p.218-220

Francisco Viñas, publicado en Las Provincias el 27 de enero y reproducido en el Almanaque de Las Provincias de 1890.⁶⁵¹

Este es el poema, respetando la ortografía y gramática originales:

A FRANCESCH VINYAS

*Vestit ab armadura enlluernadora,
Jove, galán, valent y triunfador,
Solcant la mar, vingueres en bon hora
Portat pel cisne en sa barqueta d'or.*

*Ta veu, pel dret y la virtut alsada,
Sonava com un cant del Paradís,
Y l'atenia muda, embelesada,
La gent sommesa al divinal engís.*

*¡Cantor gentil! De ta primer victoria
No apartes may lo pensador esguart:
En Lohengrin y sa somniada historia
Mira lo símbol fantasiós del Art.*

*Té l'Art un temple en la montanya santa
Que aixeca els cims blavosos lluny del mon:
La Musa eterna allí sos himnes canta,
Y el cel, rodant los astres, li respon.*

*Venen d'allá, per repetir als pobles
Los cántichs immortals, sos misatgers,
Perseguidors dels sentiments innobles,
Paladíns dels amors honrats y vers.*

*Ministres de la santa poesía,
Inflamen ab sa veu los esperits,
Sempre pensant que tornarán un día
A aquell temple sagrat d'hon son eixits.*

⁶⁵¹ Acorde con las inclinaciones de Teodoro Llorente, el Almanaque anual de este diario solía contener una gran cantidad de textos literarios.

*¡Ditjós artiste! Quant al mon encantés,
Recórdat de ta estirpe celestial;
Y sigues, sempre que entusiasta cantes,
Lo cavaller simbólich del Sant Gral.⁶⁵²*

El poema muestra una visión idealizada del arte en sentido romántico, como procedente de *altas regiones* alejadas de lo cotidiano, sentido que puede notarse resulta coincidente con el artículo introductor del estreno en el mismo diario Las Provincias. Respecto de esas alturas, el artista -en este caso el intérprete Viñas- aparece como un mediador en pose de profeta ante el común de los mortales. Dentro de esta idea bastante tópica, puede destacarse un sentido moralizante y justiciero que no siempre acompaña las ideas románticas de este tipo, pero que se aviene perfectamente con el personaje de Lohengrin: “perseguidores de los sentimientos innobles, paladines de los amores honrados y verdaderos”. Conviene retener esta idea de moralidad intachable, porque contribuirá a explicar una actitud muy diferente de Llorente ante el personaje de Tannhäuser, que se verá más adelante.⁶⁵³

⁶⁵² Las Provincias, 27 de enero de 1889. Traducción al castellano en Anexo III.

⁶⁵³ Véanse p.320-323

2.2.1.2. LOHENGRIN EN 1890

En febrero y marzo de 1890 volvió a montarse *Lohengrin*, por una compañía de ópera italiana dirigida por Joan Goula. El acontecimiento sucedía bajo la exigente sombra del éxito anterior, comparación de la que el crítico de El Mercantil Valenciano intentaba liberar a la compañía: “Semejante actitud, sobre no atemperarse a un criterio de justicia, no es conveniente, pues sobrado sabido es la calificación nada suave que reciben las comparaciones”.⁶⁵⁴

Alcanzó seis representaciones, los días 22 y 26 de febrero, y 6, 15, 16 y 20 de marzo, cantada -por supuesto- en italiano.

2.2.1.2.1.- LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto en esta ocasión fue el siguiente:

Lohengrin: E. De Marchi y Valero

Elsa: Evelina Carrera y Medea Borelli

Ortrud: Alice del Bruno

Friedrich von Telramund: Eugenio Labán

Rey: Martín Verdaguer

Heraldo: Boldú y Miguel Riera

Director de orquesta: Joan Goula y José Valls

Coros del Liceo de Barcelona

Los bajos Boldú y Riera se incorporaron apresuradamente a la compañía poco antes, para sustituir la marcha del bajo Luigi Visconti. De Marchi cantó los días 22 y 26 de febrero y 6 de marzo y Valero los restantes, mientras que Medea Borelli cantó el papel de Elsa únicamente el último día, 20 de marzo.

Como era de temer, De Marchi fue el más perjudicado por el recuerdo del anterior *Lohengrin*. En opinión del crítico de El Mercantil Valenciano, “es innegable que este artista tiene mucho talento y maneja con gran arte la voz,

⁶⁵⁴ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

pero no es menos cierto que ésta, sobre no ser de mucho volumen, acusa diversos timbres”, y “no se le pueden pedir prodigios de voz, porque en esto la naturaleza se ha mostrado algo avara con dicho cantante”⁶⁵⁵. En sentido similar, el crítico de Las Provincias retomaba sus evocaciones celestes:

“*Lohengrin* no es ópera para el sr. De Marchi, tenor ligero, muy experto, muy artista, muy maestro; pero que no tiene la voz ni el sentimiento que requiere el héroe de Wagner. Sobre todo, la voz: el Caballero del Cisne es un personaje sobrehumano, una figura ideal, que ha de cantar como un ángel, que ha de recordarnos siempre ecos celestiales”⁶⁵⁶

En definitiva, cualidades como la potencia de voz y un buen timbre se consideraban necesarias para un tenor que cante el papel de Lohengrin, cualidades distintas de la agilidad que requiere el repertorio belcantista; el paso de Viñas durante el año anterior bastó para juzgarlo así. Ambos diarios coinciden en señalar nerviosismo e inseguridad en De Marchi, que sin embargo ya había sido aplaudido esa misma temporada en Valencia, cantando otras obras; según parece, él también se sentía fuera de su repertorio.

Respecto de Valero, que sustituyó a De Marchi a partir del 15 de marzo, el crítico de El Mercantil Valenciano comienza por rehusar comparaciones con Viñas, tras lo cual observa que “las facultades de tan distinguido artista se ajustan por admirable modo al tiempo y a la *tesitura* en que está escrita la parte de Lohengrin, y no obstante esta perfecta ecuación, deja un poco que desear la interpretación”⁶⁵⁷ La explicación, para dicho crítico, es la siguiente:

“No hay más que fijar la atención en lo que constituye la característica de estilo del referido artista, que no es otro que el llamado *spianatto*, propio para la versión de los cantos largos, que requieren muchos alientos, en los cuales, valiéndose de un símil adecuado, parece que la voz se mece y se balancea (...) cuando se prodiga en demasía cae el que lo usa en el defecto de la monotonía del canto, que en ciertos momentos requiere el estilo *slancio*, que es enteramente distinto del *spianatto*, a fin de evitar la languidez en los pasajes lentos,

⁶⁵⁵ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁵⁶ Las Provincias, 23 de febrero de 1890

⁶⁵⁷ El Mercantil Valenciano, 16 de marzo de 1890

con perjuicio del ritmo, que es a la música lo que el dibujo a la pintura (...) no imprime al canto todo el colorido y expresión de que es susceptible”⁶⁵⁸

El crítico de Las Provincias fue bastante más complaciente con la actuación de Valero, aunque también plantea sus objeciones. Lo mejor -igual que para El Mercantil Valenciano, y al parecer también para el público- fue el comienzo, con la despedida del cisne, pero “no está igualmente acertado en toda la obra”⁶⁵⁹ No obstante, este crítico lo achaca al poco dominio que todavía tenía del papel, que sólo había cantado otra vez, en Génova y hacía muy poco tiempo. En el dúo amoroso del tercer acto es donde menos agradó Valero, y en opinión de este crítico “se resintió algo de la garganta, amenguando quizás su lucimiento esta circunstancia”⁶⁶⁰ Al contrario que su colega, el articulista de Las Provincias sí realiza la comparación con Viñas, a propósito de la frase final, comparación que obviamente perjudica a Valero:

“Creemos que debe estudiar la magnífica frase final, que de un modo tan superior emitía el Sr. Viñas, y que tienen aún en el oído todos los valencianos. El sr. Valero la dice con bravura, con cierto aire de imperio. Nos parece que no es esto: aquel artista le daba un sentido de suprema compasión para la infeliz Elsa, que llegaba al alma, produciendo honda emoción estética”⁶⁶¹

En definitiva, para el ahora complaciente crítico de Las Provincias, “si (Valero) hubiera estado enteramente bien de voz, el triunfo habría sido completo”, es ópera adecuada a sus características, “la canta bien y la cantará mejor.”⁶⁶² Algo de razón debía llevar, pues en la crónica correspondiente al día 20, el crítico de El Mercantil Valenciano se mostrará mucho más complacido con Valero que el primer día, especialmente en los decisivos momentos finales del tercer acto:

⁶⁵⁸ Idem

⁶⁵⁹ Las Provincias, 16 de marzo de 1890

⁶⁶⁰ Idem

⁶⁶¹ Idem

⁶⁶² Idem

“Valero cantó el *raconto* con acentos expresivos e inspirados y de un modo correctísimo; y después, al despedirse de Elsa, las notas parecía que estaban empapadas en llanto, pues expresaban un gran sentimiento que los espectadores con dificultad podían dominar sus efectos.”⁶⁶³

Mejor juicio mereció el papel de Elsa desempeñado por Avelina Carrera, cuya comparación con el *Lohengrin* precedente no le planteaba tantas exigencias. El Mercantil Valenciano consignaba “los atractivos de su hermosura, de su buen estilo de canto y de la agradable voz que posee.”⁶⁶⁴ Algo más aséptico, el crítico de Las Provincias escribía que “dijo bien el recitado y cantó correctamente toda la plegaria que prepara la entrada de Lohengrin” y respecto de su intervención en el segundo acto, declaraba que “tiene una voz deliciosa”.⁶⁶⁵

La complacencia con Carrera se transmuta en encendido elogio hacia Medea Borelli, cuando esta apreciada soprano asumió el papel de Elsa en la última representación. Borelli ya había causado admiración cantando *La gioconda*, *Semiramide*, *Il trovatore* y *Los amantes de Teruel*, y a decir de la prensa tampoco defraudó en este papel wagneriano:

“La señorita Borelli supo encarnar de un modo admirable la citada parte con los abundantes recursos de expresión que posee. Durante toda la representación no se salió ni un ápice de los límites que tiene trazados Elsa, a la que logró imprimir un carácter inocente, candoroso y dulce, que fue el embeleso de todo el público. Nada se escapó a la eminente artista; la mirada, el ademán, la dúctil movilidad de su rostro, el movimiento escénico y las actitudes, todo esto estaba en perfecta consonancia con el tipo y la idea que representa dicho personaje. Esto en lo que respecta a la interpretación dramática, pues en la de canto superó, si cabe, a aquélla, merced al perfecto conocimiento que tiene en el arte del *bel canto*.”⁶⁶⁶

⁶⁶³ El Mercantil Valenciano, 21 de marzo de 1890

⁶⁶⁴ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁶⁵ Las Provincias, 23 de febrero de 1890

⁶⁶⁶ El Mercantil Valenciano, 21 de marzo de 1890

El crítico de Las Provincias elogiaba igualmente a Medea Borelli, que “como cantante vale mucho; como actriz, más.”⁶⁶⁷ Por lo que, “el día que perdiese -¡no lo quiera Dios!- la voz para el canto, podría ser aún una gran trágica.”⁶⁶⁸

Labán en el papel de Friedrich von Telramund fue otro cantante elogiado sin reparos por la crítica. El Mercantil Valenciano refería que:

“Hizo un Telramundo admirable. Fue anoche uno de los artistas indiscutibles, porque en verdad cantó con una gran pasión, con acentos apasionados los bellos recitados del primer acto y su parte en el dúo del segundo.”⁶⁶⁹

Más escueto en su elogio, el crítico de Las Provincias se limitaba a declarar que Labán “da mucho realce al papel apasionado y siniestro de Telramundo”.⁶⁷⁰

Respecto a Del Bruno en el papel de Ortrud, el crítico de Las Provincias refería que “aunque su voz es algo débil para la parte, igualmente fogosa y enérgica de Ortruda, secundó bien a sus compañeros, cantándola con ajuste y con pasión”,⁶⁷¹ mientras que su colega de El Mercantil Valenciano señalaba que “vocaliza con mucho esmero, subraya mucho el acento, consiguiendo de este modo matizar los sonidos, que se resienten de cierta opacidad en el timbre, y se mueve con mucho desembarazo en la escena”.⁶⁷²

Verdaguer, debutante en el papel de Rey, en opinión del crítico de Las Provincias “no dio gran relieve a ese personaje, superior a sus facultades como cantante y actor”.⁶⁷³ En idéntico sentido, aunque algo más detallado, el crítico de El Mercantil Valenciano escribía: “El bajo señor Verdaguer nos parece poco para un papel como el de emperador; pero debemos hacerle justicia diciendo

⁶⁶⁷ Las Provincias, 21 de marzo de 1890

⁶⁶⁸ Idem

⁶⁶⁹ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁷⁰ Las Provincias, 23 de febrero de 1890

⁶⁷¹ Idem

⁶⁷² El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁷³ Las Provincias, 23 de febrero de 1890

que cantó muy discretamente la oración. En lo demás, si procurase dar a la entonación menos énfasis, podría pasar”.⁶⁷⁴

Nada mejor se escribía respecto de Boldú: “Regular el otro bajo, sr. Boldú, en su misión de heraldo”⁶⁷⁵

La orquesta, según El Mercantil Valenciano, “ejecutó admirablemente los preludios, y en cuanto al resto de la interpretación, su director el maestro Goula hizo destacar de un modo magistral el magnífico fondo que con tanta propiedad refleja las distintas situaciones”, mientras que en los coros observaba inseguridad sobre algunos pasajes.⁶⁷⁶ En el más lacónico comentario de Las Provincias, “la orquesta y los coros estuvieron bien, pero pueden y deben estar mejor”. José Valls sustituyó a Goula el día 20 de marzo, consignando Las Provincias que “conquistó anoche merecidos lauros por la inteligencia con que dirigió la ópera y la uniformidad que dio al conjunto de la orquesta y coros”.⁶⁷⁷

2.2.1.2.2 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO

A juzgar por las referencias de la prensa, la afluencia de público en las representaciones de este *Lohengrin* fue buena, pero especialmente destacada en la última jornada -20 de marzo-, por el deseo de escuchar a Medea Borelli en el papel de Elsa, a lo que se sumaba la digna actuación como Lohengrin que venía haciendo Valero desde el día 10. En esta última representación, como ya sucediera el año anterior, “no bastando los asientos ordinarios, se colocaron sillas en los pasillos”.⁶⁷⁸ Al final se repitieron los pañuelos al aire, que ya se habían visto para despedir a Viñas el año anterior.

La costumbre de interrumpir con aplausos no sólo se mantenía, sino que la prensa ofrece en esta ocasión testimonios todavía más explícitos. Ya el discutido tenor De Marchi, el día 22 de febrero, “dijo con notable expresión y

⁶⁷⁴ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁷⁵ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁷⁶ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁷⁷ Las Provincias, 21 de marzo de 1890

⁶⁷⁸ Las Provincias, 21 de marzo de 1890

seguridad la frase del segundo acto *Veni, esposa*, lo que le valió unánimes aplausos”;⁶⁷⁹ manifestaciones intempestivas de apoyo que se prodigaron con mayor frecuencia desde que Valero sustituyó a De Marchi en el papel principal. El día 15, cuando Valero cantaba las primeras palabras de Lohengrin despidiendo al cisne, el público no esperó a que terminase su elocución, ahogando en aplausos las últimas notas, que no se escucharon.⁶⁸⁰ Y de nuevo al día siguiente, El Mercantil Valenciano consignaba que “pocas veces hemos visto una ovación más frenética y delirante como la que fue objeto, aun antes de terminar la frase *Si ei torna al fin* al despedirse de Elsa.”⁶⁸¹ En ocasiones las aclamaciones del público provocaban que el cantante accediese a repetir fragmentos: “muchos aplausos, que no acallaron hasta que repitió el fragmento final *veni, sposa*”⁶⁸² Y hacia el final de la ópera, Valero “tuvo momentos muy felices y otros sentidísimos de ternura, que arrancaron muchos aplausos”, por lo que “el sr. Valero repitió dicha escena”.⁶⁸³ También Borelli recibió aplausos en abundancia, y también accedió a repeticiones: tras el dúo de Elsa con Ortrud del segundo acto, “dichas artistas repitieron la hermosa frase final del dúo citado, con igual aplauso que antes”,⁶⁸⁴ mientras que al concluir el dúo de Elsa con Lohengrin, Valero y Borelli fueron llamados cuatro veces a escena.⁶⁸⁵ De este modo, representaciones que comenzaban a las 8 de la noche podían terminar a la una de la madrugada.

En una sola ocasión parece que el público contuvo los aplausos en atención a la música, pero lejos de proponerse como norma, el crítico de El Mercantil Valenciano lo mencionaba como hecho insólito y curioso:

⁶⁷⁹ El Mercantil valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁸⁰ El Mercantil Valenciano, 16 de marzo de 1890 y Las Provincias, 16 de marzo de 1890

⁶⁸¹ El Mercantil Valenciano, 18 de marzo de 1890

⁶⁸² El Mercantil Valenciano, 16 de marzo de 1890

⁶⁸³ Idem

⁶⁸⁴ El Mercantil Valenciano, 21 de marzo de 1890

⁶⁸⁵ Idem

“Al terminar el dúo de tiple y contralto, el público tuvo deseos de llamar a la escena a las señoritas Carrera y Del Bruno, pero como la música no presenta allí solución de continuidad, el público por no interrumpir a la orquesta, aplazó el aplauso hasta después del recitado que canta el sr. Labán, y entonces salieron dichas tiples, pero vestidas con otros trajes”⁶⁸⁶

Que el público no se contentaba de cualquier manera resultó evidente ya el primer día, a propósito del tenor De Marchi, sobre el cual parece que hubo diversidad de pareceres hacia el final del segundo acto:

“Aplaudieron, con demasiado entusiasmo, los que todo lo encontraban bien anoche, protestaron con demasiado calor los que estaban propensos a encontrarlo todo mal, y la contradicción de pareceres continuó en el entreacto. En todas partes se debatía con calor y en muchas se disputaba con apasionamiento”⁶⁸⁷

Pero el signo de descontento más particular sucedió el último día: como el heraldo tenía la costumbre de desafinar en determinado pasaje, un espectador llevó escondido un gallo y lo soltó sobre el escenario en el momento crítico, ocasionando la hilaridad general.⁶⁸⁸

La crítica de prensa diaria intenta distanciarse de manifestaciones fuera de *buen tono*, como el asunto del gallo, pero por lo demás no parece que exista discrepancia de criterio entre crítica valenciana y público valenciano, con ocasión de estas primeras apariciones de óperas wagnerianas en la ciudad. Las tradicionales costumbres italianizadas, el culto a los cantantes, la percepción discontinua de la interpretación, con atención especial a determinadas frases y expresiones, el deseo de emocionarse con pequeños detalles, aplausos que interrumpen el acto y repetición de fragmentos, a lo que cabe añadir un cierto interés por las cualidades dramáticas y por el aspecto visual del vestuario, parece todo compartido y fuera de polémica. Bastante significativo, a este respecto, la escasa atención que la crítica presta a la

⁶⁸⁶ El Mercantil Valenciano, 23 de febrero de 1890

⁶⁸⁷ Las Provincias, 23 de febrero de 1890

⁶⁸⁸ Las Provincias, 21 de marzo de 1890

orquesta y a su director,⁶⁸⁹ relegados a lo sumo a unas breves líneas al final de un artículo extenso, u omitidos completamente si el artículo es breve.

2.2.1.2.3 WAGNER Y EL BUDISMO

Por las mismas fechas en que el segundo *Lohengrin* se representaba en el Teatro Principal de Valencia, El Mercantil Valenciano sacaba una curiosa noticia titulada *El budismo en Europa*. Al parecer un estudiante universitario de Viena, llamado Udo Halsmeyer, practicaba el budismo e intentaba hacer prosélitos, razón por la cual se intentaba expulsarle de aquella Universidad. La noticia salió en prensa vienesa y se comentó también en la francesa. El Mercantil Valenciano se hace eco del tratamiento francés de la noticia, que observa en Europa un movimiento budista pronunciado, pero limitado “a los espíritus más elevados de cada país”. Recoge a continuación una breve lista de eminencias budistas contemporáneas: Burnouf, León de Rosny y Benoit-Malon en Francia, Max Mullay en Inglaterra, y Karl von Prel y Hartmann en Alemania. Wagner merece mención aparte, resuelta en una sola línea: “Ricardo Wagner, el gran compositor, era un ferviente budista”.⁶⁹⁰ Según este rotativo, además, toda la escuela filosófica alemana contemporánea era budista.

A continuación viene una cierta confusión, motivada por intentar captar lo ajeno desde la mentalidad propia: el articulista intenta explicar brevemente al lector en qué consiste el budismo, y lo hace con algún conocimiento, pero pasado por el punto de vista occidental, que da por resultado una notable incomprensión. Una religión perteneciente a una mentalidad introvertida como es el budismo, no se caracteriza principalmente por ritos o actitudes exteriorizadas, pero es ahí donde el articulista busca lo definitorio del budismo. En consecuencia, intenta aludir a un supuesto “rito budista”, que en opinión de este articulista “consiste esencialmente en abstenerse de todo lo que tiene vida”, e incluso alude a la “doctrina” budista -concepto de por sí inadecuado-,

⁶⁸⁹ Aunque Wagner consideraba la voz como el elemento principal -no con el sentido tradicional de lucimiento virtuosístico, sino por contener las palabras que fundamentan el drama- entre los primeros receptores de la obra wagneriana resultaba tópica la referencia al papel fundamental que desempeñaba la orquesta, en detrimento del protagonismo vocal.

⁶⁹⁰ El Mercantil Valenciano, 18 de marzo de 1890

sacando la conclusión, respecto de los supuestos budistas occidentales, de que “estos pensadores no admiten más que la doctrina budhista, pero no la practican”.

Otro aspecto que el articulista relaciona con el budismo, es un punto de vista racista absolutamente occidental, que no era infrecuente en la época: “El budhismo es una religión que ha sido creada por la raza aria, mientras el catolicismo es de origen semita. Bajo este punto de vista, el movimiento budhista es una especie de corolario del movimiento antisemita”.

Este artículo muestra, por lo tanto, un conocimiento del budismo desde una notable distancia de planteamiento, y da por supuesta una completa ignorancia por parte del lector, seguramente con razón. Se consigna como una de esas novedades europeas que todavía no habían cruzado los Pirineos, y aunque un conocimiento real del budismo no suele considerarse relevante para entender la obra wagneriana, este artículo puede valorarse como indicativo de que el ambiente intelectual en que se movía Wagner tenía diferencias considerables respecto al que afectaba a la intelectualidad española en general: el público valenciano común difícilmente podía entender así la obra wagneriana en una perspectiva cercana a la del propio compositor, y la obra wagneriana sufría una forzosa traducción a términos que resultasen más cercanos.

2.2.1.3 LOHENGRIN DE 1892

En 1891 funcionó en el Teatro Principal una compañía de ópera italiana dirigida por Boniccioli, que no tuvo a bien incorporar a su repertorio obras wagnerianas. Tras un año sin *Lohengrin*, reaparecía esta misma ópera en 1892 en el Teatro Principal, de nuevo traída por una compañía de ópera italiana procedente del Liceo de Barcelona y dirigida por Joan Goula, quien para las representaciones subarrendó el teatro de su empresario en aquel año, sr. Rico.⁶⁹¹ Esta vez *Lohengrin* alcanzó tan solo cuatro representaciones, los días 23, 24, 26 y 29 de enero, pero hay que tener en cuenta que el público del Teatro Principal se encontraba en un momento de cierto retraimiento, en este caso agravado por unos precios elevados. En cualquier caso, estas cuatro representaciones de *Lohengrin* más las cuatro de *Tannhäuser* que se comentarán a continuación, sumaban ocho representaciones wagnerianas de las veinticinco que ofreció en total la compañía de Goula, suponiendo por tanto una presencia porcentual significativa.

La obra era esperada en sí misma, según el crítico de Las Provincias:

“Se pone en escena una de las mejores óperas del repertorio moderno, y de las que más gustan en Valencia: el *Lohengrin* de Wagner. Desde que se cantó por primera vez, hace poco tiempo, en aquel teatro, el público quedó encantado de su preciosa música, y desea volver a oirla”⁶⁹²

⁶⁹¹ Almanaque de Las Provincias de 1893, pag.173-174

⁶⁹² Las Provincias, 23 de enero de 1892

2.2.1.3.1 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Alfonso Garulli

Elsa: Evelina Carrera

Ortrud: Mata

Friedrich von Telramund: Eugenio Labán

Rey: De Gracia

Director: Joan Goula

Alfonso Garulli había cantado con éxito, pocos días antes, el mismo papel de Lohengrin en el Liceo barcelonés. El primer día valenciano la impresión que produjo fue diversa: correcta y por momentos brillante durante el primer acto, pero “al final del segundo acto no produjo el nuevo tenor el efecto arrebatador de otros que han cantado esta parte en Valencia”.⁶⁹³ En cuanto al dúo amoroso del tercer acto, el crítico de Las Provincias consigna corrección, aunque afirma que estuvo “poco apasionado y algo desigual”.⁶⁹⁴ El segundo día, 24 de enero, es elogiado con menos reparos, en opinión del crítico de Las Provincias porque “estaba menos impresionado que la noche de su debut”.⁶⁹⁵ Tan solo en el *racconto* y final del tercer acto, el mismo crítico considera que no sacó “todo el partido a que se prestan”.⁶⁹⁶ No es posible conocer la impresión que produjo los otros días de representación, ya que el estreno de *Tannhäuser* acaparó para entonces todo el interés de la prensa.

Carrera y Labán, que repetían sus respectivos papeles del año 1890, se mostraron seguros desde el primer día, “con tanto lucimiento como otras veces”.⁶⁹⁷

⁶⁹³ Las Provincias, 24 de enero de 1892

⁶⁹⁴ Idem

⁶⁹⁵ Las Provincias, 25 de enero de 1892

⁶⁹⁶ Idem

⁶⁹⁷ Las Provincias, 24 de enero de 1892

Donde parece que hubo serios problemas fue en la orquesta, especialmente el primer día, y precisamente los desajustes hicieron que la prensa otorgase al elemento orquestal -aunque sea para mal- un protagonismo dentro de la crítica del evento que le negaba dos años antes, colocando ahora en primer lugar del artículo dichos problemas:

“El defecto de más bulto estuvo en la orquesta: los profesores de cuerda y algunos pocos de metal han venido de Barcelona; los restantes de estos últimos han sido reclutados entre los más inteligentes de las bandas militares de Valencia. Han faltado ensayos para el debido ajuste de unos y otros, y esto dio anoche marcada inseguridad a la parte instrumental.”⁶⁹⁸

Goula parece haberse preocupado seriamente por la situación de la orquesta, tras esa primera representación:

“En vista de la deficiencia de la orquesta del teatro Principal, patentizada anoche en la representación de *Lohengrin*, el maestro Goula telegrafió anoche mismo a Barcelona para que vengan algunos profesores. Reservaba estas plazas a los profesores valencianos de la antigua orquesta; pero a falta de ellos, tendrá que rellenarlas con otros de la Ciudad Condal”⁶⁹⁹

Al día siguiente, sin embargo, las cosas parece que marcharon bastante mejor:

“Anoche se notaron los progresos de unidad hechos por los distintos elementos musicales y coros, orquesta, banda y partes principales marcharon acordes, bajo la dirección de la experta batuta del maestro Goula”⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ Idem

⁶⁹⁹ Las Provincias, 24 de enero de 1892

⁷⁰⁰ Idem

2.2.1.3.2 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO

El día anterior a la presentación de este *Lohengrin*, Las Provincias hacía el siguiente comentario, referido a la presentación de la misma compañía con *Lucrezia* de Donizetti:

“es cosa importantísima que, a más de ser buenas las funciones, sea numeroso y selecto el auditorio; muchos van al teatro por oír la música; otros muchos, no por la música, sino por la gente. Unos y otros pueden ir a estas funciones del Principal con seguridad completa de no quedar chasqueados”.⁷⁰¹

Y apenas terminadas las representaciones wagnerianas constituidas por este *Lohengrin* y el *Tannhäuser* que le siguió, desde El Mercantil Valenciano se saludaba de esta manera la aparición de *La jolie fille de Perth* de Bizet:

“A la música de estilo severo y de concepción grandiosa de Wagner, ha sucedido la música dulce, de arte delicado e inspirado del malogrado Bizet. Era necesario este contraste. La obra de Wagner hace concentrar la atención del auditorio, pues de lo contrario el espíritu se extravía (sic) en el tegido (sic) armónico de su contestura (sic), en el que nada hay de sobra, todo responde a un orden preconcebido, como las piezas de un mosaico, mientras que en la ópera de Bizet el ánimo se recrea como en un dulce esparcimiento, y la contemplación, sin dejar de ser deleitosa es menos atenta (sic) y no exige (sic) un poderoso esfuerzo de parte del oyente.”⁷⁰²

Ambos comentarios parecen enmarcar un ambiente general bastante ajeno a algunas exigencias wagnerianas, ambiente en el cual las obras de Wagner se presentaban como formando un paréntesis que se abría y se cerraba sin especiales consecuencias sobre la continuidad del repertorio operístico general. El buen entendimiento entre las dos clases de público -los que escuchan y los que no escuchan- que parece pretender el articulista de Las Provincias, requiere que no se someta a los segundos a exigencias de atención demasiado duras por parte de los primeros, y en este sentido el articulista de El Mercantil Valenciano apenas disimula un alivio por haber dejado atrás la dura prueba del paréntesis wagneriano. En la medida en que la

⁷⁰¹ Las Provincias, 22 de enero de 1892

⁷⁰² El Mercantil Valenciano, 3 de febrero de 1892

propia música wagneriana era sometida a los hábitos de escucha discontinua y relajada habituales en otros repertorios, la recepción wagneriana exenta de polémica quedaba reducida a aquellas obras donde este tipo de escucha todavía era posible, con una estructura seccional por números que puede soportar las interrupciones del público para manifestar su aplauso, y donde el trabajo del *leit-motiv* todavía no resultaba tan sutil como para requerir de una atenta observación sobre todas sus transformaciones, que sucederán casi siempre en la orquesta, terreno especialmente descuidado en los hábitos belcantistas. Esta circunstancia permitía prever que las obras wagnerianas del periodo que incluye *Der Fliegende Holländer*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*, pudiesen obtener por entonces una acogida unánimemente favorable por parte de público y crítica valencianos, pero resulta una idea insuficiente para explicarnos la absoluta prevalencia de la segunda de ellas dentro de este grupo, como se evidenció en el efímero y ambiguo paso de *Tannhäuser* por el Teatro Principal durante esta misma temporada de ópera.

2.2.1.4. TANNHÄUSER EN 1892

Tannhäuser se representaba en Valencia cinco años después que en Barcelona (11 de febrero de 1887), dos años después que en Madrid, y cuarenta y seis años y tres meses después de su estreno absoluto en Dresde (15 de octubre de 1845). Aparecía esta ópera en la ciudad levantina como continuación de su segunda presentación en Barcelona dos meses antes y también bajo la dirección musical de Goula, lo que permite deducir que se trataba de la versión primitiva de Dresde, única conocida en la ciudad condal.⁷⁰³ Al igual que sucediera con *Lohengrin*, por tanto, el desfase temporal en el estreno no resultaba muy grande respecto de las dos principales ciudades españolas, pero se compartía el retraso de toda la recepción wagneriana peninsular. *Tannhäuser* se había difundido extensamente por el centro y este de Europa ya en la década de los 50, incluyendo en esta primera fase los Estados Unidos (Nueva York, 4 de abril de 1859) y exceptuando Rusia, donde no llegó hasta 1873 (San Petesburgo, 25 de febrero), mientras que al norte del continente no llegaba hasta la década de los 70 (Copenhague, 17 de marzo de 1875, Londres, 6 de mayo de 1876, Estocolmo, 16 de agosto de 1876, Oslo, 18 de noviembre de 1876) al igual que a Italia (Bolonia, 7 de noviembre de 1872).⁷⁰⁴ Además de en la otra vez pionera Bolonia, otras ciudades italianas donde ya se había montado eran Trieste (1878), Roma (1886), Venecia (1887), Turín (1888), Nápoles (1889) y Milán (1891). En el caso particular francés, había aparecido y fracasado en París el 13 de marzo de 1861, no regresando a la capital hasta 1895.⁷⁰⁵

La presencia en Valencia de una nueva ópera del repertorio wagneriano despertó gran expectación entre el público habitual, y el ensayo general que se

⁷⁰³ Wagner revisó algunos aspectos de la partitura para su presentación en París, realizada el 13 de marzo de 1861, que se saldó con el conocido estruendoso fracaso. La diferencia más notable consistió en introducir la música de balet del *Venusberg* al comienzo del primer acto, suprimiendo el final de la obertura para enlazar con dicho episodio sin solución de continuidad. Como consecuencia, a partir de entonces, circularon dos versiones de *Tannhäuser*, además de algunas mixtas.

⁷⁰⁴ Información disponible en <http://opera.stanford.edu/Wagner/Tannhauser/history.html>, página ubicada en dominio web de la Stanford University (California), última consulta junio de 2008

⁷⁰⁵ ZUCKERMAN, E.: *The first hundred years of Wagner's Tristan*, Londres y Nueva York, Columbia University Press, 1964, p.179

verificó el día anterior estuvo concurrido de curiosos: “el numeroso concurso que asistió, quedó maravillado de la obra y de las abundantes bellezas que esmaltan la partitura”,⁷⁰⁶ según comentaba la prensa. No alcanzó sin embargo el éxito completo de público que la crítica local auguraba a la obra, saldándose este estreno con solamente cuatro representaciones: los días 27, 28, 30 y 31 de enero, a lo que cabe sumar la interpretación de la obertura en el concierto a beneficio del director Goula que se verificó el 18 de febrero, ya terminada la temporada de ópera.

La prensa del día 27 dedicaba a *Tannhäuser* el habitual extenso espacio destinado a los estrenos, siendo una nueva ocasión para llamar la atención sobre la obra de Wagner en conjunto y sobre su significado dentro del panorama musical y operístico.

2.2.1.4.1. EL ARTÍCULO DE EL MERCANTIL VALENCIANO

El articulista de El Mercantil Valenciano comenzaba dando cuenta del retraso en el estreno valenciano, consignando la fecha del estreno absoluto en Dresde con una inexactitud de cuatro días (15 de octubre de 1845 en lugar de 19 de octubre de 1845), y valoraba la importancia de las producciones wagnerianas en términos unidimensionales de progreso frente a tradición:

“Tanhäuser fue flagelado sin piedad a su aparición por los que veían en Wagner un innovador peligroso, un revolucionario que quería derribar de su olimpo a los antiguos penates del arte lírico dramático, que vivía encerrado en los moldes estrechos de la rutina y de un convencionalismo que pugnaba con su naturaleza libre”⁷⁰⁷

Se reviste en este artículo con términos descriptivos una escasa información sobre la naturaleza de las innovaciones wagnerianas, que incluye además un errado cuestionamiento de que el término “música del porvenir” pueda atribuirse a Wagner.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Las Provincias, 26 de enero de 1892

⁷⁰⁷ El Mercantil Valenciano, 27 de enero de 1892

⁷⁰⁸ El voluminoso ensayo de Wagner titulado *Das Kunstwerk der Zukunft*, título normalmente traducido como *La obra de arte del futuro* o *La obra de arte del porvenir*, data de 1849 y es uno de sus escritos más conocidos.

“La música del porvenir, con que se motejaba a la de Wagner, a quien se ha atribuido semejante expresión...”⁷⁰⁹

Como fuente de información sobre las ideas estéticas wagnerianas, el articulista alude explícitamente a Schuré.⁷¹⁰ La idea principal que se menciona consiste en el recurso de Wagner a argumentos legendarios, entendidos como fuente de contacto con el pueblo y por medio de él con la naturaleza.⁷¹¹

El articulista se detiene especialmente sobre la obertura,⁷¹² dando cuenta de que contiene y desarrolla los principales motivos musicales del drama. Se copia textualmente un pasaje de Zola, en el que un personaje de novela evoca esta obertura de manera enfática, y el articulista se disculpa por razones de espacio de no citar otras referencias de Liszt y Schuré.

En cuanto a la sinopsis argumental, el crítico de El Mercantil Valenciano ubica brevemente la acción en tiempo y lugar, para a continuación detenerse en el carácter de los personajes principales. “Wolfram de Eschenbach” sería “la mayor suma de generosidad, abnegación, pureza y elevación de pensamientos”, y “Tannhäuser” (sic) “un portento de gallardía, valor e ingenio caído en la locura del amor sensual”.⁷¹³ La simpatía del articulista hacia Wolfram se manifiesta nuevamente cuando describe la resignación de este

⁷⁰⁹ El Mercantil Valenciano, 27 de enero de 1892

⁷¹⁰ Edouard Schuré publicó en París en 1875 y 1895 *Le drame musical*, traducida al castellano como “Historia del drama musical”, el segundo de cuyos libros está dedicado a “Richard Wagner: son oeuvre et son idée”. Está considerado uno de los escritores más influyentes sobre la divulgación wagneriana en España. Más tarde publicará también *Souvenirs sur Richard Wagner: la première de ‘Tristan et Iseult’* (París, 1900). Véanse en esta tesis p. 54 y 56.

⁷¹¹ La idea de pueblo en Wagner se encontraba, en efecto, estrechamente vinculada a la de naturaleza, y opuesta a la de arbitrariedad: “El pueblo es la suma de todos aquellos que sienten una necesidad comunitaria” (WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.35; “Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden”: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p. 82, en *Digitale Bibliothek, archivo 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1093 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 48)

⁷¹² El fragmento instrumental del segundo acto conocido como *Marcha de Tannhäuser* era interpretado desde 1879, con la relativa frecuencia que permitían los escasos conciertos sinfónicos en la ciudad, mientras que la obertura no se encontraba todavía en repertorio, ni en la Orquesta Sinfónica de Andrés Goñi, ni en la precedente Sociedad de Conciertos que dirigía José Valls, pese a haber dirigido ya eventualmente la obertura *Goula*.

⁷¹³ El Mercantil Valenciano, 27 de enero de 1892

personaje ante el amor de Elisabeth por Tannhäuser: “aquí empieza a manifestarse el carácter nobilísimo, la grandeza de Wolfram”.⁷¹⁴

La acción es narrada comenzando por la descripción visual de la escena, consignando la ubicación aproximada de cada elemento y personaje, preocupándose por referir si tal o cual elemento está a la derecha o la izquierda y a menudo si los personajes aparecen o desaparecen por uno u otro costado de la escena; a continuación de la descripción estática se refiere la actitud de los personajes en su aspecto más externo, y finalmente los actos que éstos realizan, reduciendo al mínimo posible la referencia a sus pensamientos o sentimientos más subjetivos. Invariablemente se alude a Venus con el erróneo nombre de “la Venusberg”.⁷¹⁵

Respecto a la cuestión puramente musical del *Tannhäuser*, el articulista elogia en general la “riqueza de instrumentación”, pero se disculpa de señalar sus cualidades concretas por la ya repetida cuestión del espacio disponible, pasando a consignar simplemente los episodios que estima más relevantes:

“En el primer acto son notables por su dificultad extraordinaria, el canto de la Venusberg (sic) y la canción del pastor, es de una belleza inenarrable el canto de los peregrinos, la romanza del barítono y el septimino, sobre todo este último, en el que cada cantante tiene señalada distinta melodía. En el acto segundo, la romanza de soprano y el dúo de ésta con el tenor, son de un sentimiento y delicadeza extraordinarios; la gran marcha, ya conocida en Valencia, resulta con los coros, de un efecto estupendo y maravilloso; el andante que precede a las trovas, éstas, el concertante y el canto de los peregrinos, son otros tantos ejemplos del prodigioso talento y admirable inspiración del insigne Wagner. Y en el tercer acto, encierran bellezas de primer orden, sube la admiración a su más alto grado cuando se oye aquella plegaria de Isabel, la romanza del barítono, que termina de un modo original, sin cadencia, siguiendo los violonchelos la misma melodía del canto que lentamente va perdiéndose, el racconto del tenor, expresión suma de delicadeza, y la reproducción del canto de los peregrinos, hermoso final de la ópera que por fortuna oiremos esta noche en el primero de nuestros coliseos”⁷¹⁶

⁷¹⁴ Idem

⁷¹⁵ Evidentemente, *Venusberg* es la *montaña de Venus*, esto es, el lugar donde se ubica la primera escena del primer acto, no el nombre del personaje.

⁷¹⁶ El Mercantil Valenciano, 27 de enero de 1892

Este comentario mantiene la tendencia ya observada a la consideración discontinua y parcelada del drama wagneriano, donde concluir un número sin la correspondiente cadencia es calificado de “original”.

La evidente admiración del articulista por el personaje de Wolfram von Eschenbach, expresada en términos de comportamiento de nobleza impecable y de altura de ideales, si se le puede otorgar un rango significativo dentro de la sociedad valenciana de la época, puede resultar indicativo de las simpatías del mismo orden por el personaje de Lohengrin, así como de la relativa indiferencia hacia el personaje mucho más voluble y moralmente ambiguo de Heinrich von Tannhäuser.

2.2.1.4.2. EL ARTÍCULO DE LAS PROVINCIAS

El comentario de Las Provincias sobre *Tannhäuser* que precede a la sinopsis argumental, resulta considerablemente más reducido que el correspondiente de El Mercantil Valenciano.

Se repite el mismo error de considerar *Rienzi* como la primera ópera de Wagner, error en que incurría el articulista de El Mercantil Valenciano con ocasión del estreno de *Lohengrin* en enero de 1889, pero que no compartía el articulista de Las Provincias en aquella ocasión. Si bien la afirmación de que *Rienzi* es la primera ópera “cuyo éxito llamó la atención del público sobre este compositor” deja abierta la posibilidad de óperas precedentes de menor importancia, a continuación menciona inequívocamente “El Buque Fantasma” como “su segunda ópera”.⁷¹⁷ Las inexactitudes de este artículo alcanzan un grado más relevante cuando se mencionan como obras de Wagner pertenecientes a la “tercera manera”, “sus famosas óperas *Tristan e Isolda*, *El Anillo de los nibelungos*, *El oro del Rhin*, *La juventud de Sigfrido* y *La muerte de Sigfrido*”,⁷¹⁸ es decir, consignando el ciclo total de la Tetralogía como una más de sus partes, omitiendo *Die Walküre*, y por alguna extraña razón consignando

⁷¹⁷ Las Provincias, 27 de enero de 1892

⁷¹⁸ Idem

las dos últimas en su nombre primitivo (*Der Junge Siegfried*⁷¹⁹ y *Siegfrieds Tod*), que Wagner había cambiado por los definitivos antes de concluir la música, omitiendo además cualquier mención a *Die Meistersinger von Nürnberg* y *Parsifal*.

Las vicisitudes de las sucesivas representaciones de *Tannhäuser* centran la atención de este articulista; en su opinión, se trataba de la obra de Wagner “que ha sido más discutida y juzgada con mayor diversidad de criterios”, en torno a la cual se libró “la batalla principal de la llamada entonces *música del porvenir*”.⁷²⁰ El estreno absoluto de *Tannhäuser* en Dresde se consigna con la leve inexactitud de un día (20 de octubre de 1845, en lugar de 19 de octubre), mientras que la ruidosa silbada de París en 1861 se atribuye genéricamente a la incompreensión del público, sin hacer mención del asunto del balet del segundo acto ni de las complejas relaciones políticas y de salón que polarizaron previamente el ambiente parisino.⁷²¹ Se consigna finalmente el mes de la primera representación madrileña de *Tannhäuser*, en marzo de 1890, mientras que el estreno de Barcelona se alude sin fecha.

El artículo de *Las Provincias* no sólo es comparativamente corto respecto del publicado en *El Mercantil valenciano*, sino que puede considerarse escaso también respecto de la información que en general solía ofrecerse con ocasión de estrenos en la ciudad. La sinopsis argumental ocupa dos terceras partes del espacio total de este artículo, mientras que en *El Mercantil Valenciano* era sólo la mitad, y la estructura de esta sinopsis es aproximadamente la misma, pero en estilo más escueto, no dejando lugar a ninguna apreciación subjetiva, como la que el articulista de *El Mercantil Valenciano* realiza en alabanza de las virtudes de Wolfram. La actitud de los personajes desfila así ante el lector como una serie de datos objetivos, aderezados con algunos pocos adjetivos, sin apenas recreación ni indagación sobre sus motivos, lo que supone una llamativa oposición respecto de la

⁷¹⁹ La traducción correcta es más bien “El joven Siegfried”

⁷²⁰ *Las Provincias*, 27 de enero de 1892. La opinión es claramente inexacta, y con toda probabilidad se debe a conceder importancia central al ruidoso escándalo sucedido en París en 1861.

⁷²¹ Véanse p.51-53

tendencia habitual en los escritos wagnerianos. La descripción del concurso de canto en el segundo acto, donde el articulista parece recrear más a gusto las menudencias de la preparación que las propias intervenciones de los cantores, resulta un interesante ejemplo de este proceder objetivista:

“Entran los condes, caballeros y damas nobles, precedidos de sus pajes. El landgrave y su sobrina los reciben y saludan. El príncipe de Turingia abre el torneo poético e invita a todos los cantores a que describan la naturaleza del amor. Siéntanse todos. Cuatro pajes se adelantan; recogen de cada paladín, en una copa de oro, su nombre escrito en un billete; presentan la copa a Isabel para que extraiga uno, se lo da a los pajes, y estos, después de leerlo, dicen: comience Wolfram de Eschembach. Este se levanta de su asiento, y canta que la dicha consiste en la contemplación de las fuentes del amor, los valles y la bóveda celeste. Tannhauser se levanta; canta que el único amor es el sensual. Walter cree que la fuente del amor es la virtud. Replica Tannhauser vivamente, que desfigura tristemente el amor, y que con su platónico canto sólo trabaja para que el mundo se acabe. Biterolt lo desafía por blasfemo y los demás cantores le ofrecen sus espadas para castigar su temeridad...”⁷²²

Este proceder objetivista de la sinopsis ofrece un contraste casi contradictorio con las motivaciones cerradamente subjetivas del personaje de Heinrich von Tannhäuser, en especial por lo que respecta a su inicial alejamiento de Venus, que es precisamente el origen de la acción dramática; presupone, en este sentido, un distanciamiento del articulista respecto de la naturaleza del argumento.

⁷²² Las Provincias, 27 de enero de 1892

2.2.1.4.3 LA INTERPRETACION SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Tannhäuser: Benedetto Lucignani

Venus: Quarenghi

Elisabeth: Erminia Borghi-Mamo

Landgrave Hermann: De Gracia

Wolfram von Eschenbach: Pietro Ughetto

Walter von der Vogelweide: Oliver

Biterolf: Tos

Heinrich: Blanch

Reimar: Vázquez

Pastor: Gay Montero

Director: Joan Goula

Como correspondía a la naturaleza de la compañía de ópera, y al igual que sucedió en las anteriores representaciones de *Lohengrin*, *Tannhäuser* se cantó traducida al italiano.

La orquesta estaba reforzada apresuradamente con músicos procedentes del Liceo barcelonés, según se ha comentado a propósito del *Lohengrin*, teatro donde a finales de 1891 Goula había dirigido diez representaciones del *Tannhäuser*.

La prensa local prodigó elogios a la mayor parte de los intérpretes, principalmente a Borghi-Mamo y a Ughetto, y con algunas reservas a Lucignani.

Borghi-Mamo era elogiada sin especial detenimiento por el crítico de Las Provincias, que en el comentario sobre el estreno solamente la menciona a propósito del dúo con el tenor, que “fue dicho de una manera muy

expresiva”,⁷²³ mientras que en la representación del día 28 insistirá sobre el mismo episodio, señalando que cantó “muy bien (...) la romanza de salida y dúo con el tenor”, recibiendo ambos los correspondientes aplausos.⁷²⁴ El crítico de El Mercantil Valenciano es más expresivo en sus elogios hacia esta soprano: la intervención al comienzo del segundo acto la “interpretó admirablemente con transportes de dulce pasión y caluroso afecto”,⁷²⁵ y la plegaria del tercer acto, la cantó “con un sentimiento exquisito y una pureza de dicción que causaba embeleso, comunicando a los espectadores la dulce emoción que produce la obra bella”.⁷²⁶

Lucignani en el papel de Tannhäuser, según el crítico de El Mercantil Valenciano, estuvo desigual: en el dúo con Elisabeth del segundo acto “dio más matiz al canto en algunas frases apasionadas, consiguiendo, en unión de la señora Borghi-Mamo, muchos aplausos”, pero en su posterior intervención del concurso de canto “no tuvo tanta fortuna”, mientras que en el *racconto* del tercer acto “vimos al artista dramático y al cantante, y en ambos aspectos estuvo admirable”, y “consiguió entusiasmar a la concurrencia”.⁷²⁷ Su actuación del día 31, según este mismo crítico, fue “mucho mejor que en las primeras representaciones”.⁷²⁸ Por el contrario, para el crítico de Las Provincias, ya el día del estreno “el sr. Lucignani, desde el principio hasta el fin, cantó bien su difícil parte”,⁷²⁹ señalando especialmente, también, su versión del *racconto* del tercer acto, que le proporcionó “expontáneos (sic) aplausos”.⁷³⁰

Ughetto, que ya era conocido y apreciado por anteriores actuaciones en Valencia, recibía unánimes elogios de ambos diarios. Su intervención en el concurso de canto del segundo acto, según El Mercantil Valenciano, “la matizó con detalles de colorido y acentos exquisitos, que le valieron unánimes demostraciones de simpatía”, mientras que en su intervención del tercer acto “hizo gala de una escuela de canto inmejorable y de un portamento de voz

⁷²³ Las Provincias, 28 de enero de 1892.

⁷²⁴ Las Provincias, 29 de enero de 1892

⁷²⁵ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷²⁶ Idem

⁷²⁷ Idem

⁷²⁸ Las Provincias, 1 de febrero de 1892

⁷²⁹ Las Provincias, 28 de enero de 1892

⁷³⁰ Idem

distinguido, ejecutando además una deliciosa apoyatura”.⁷³¹ El crítico de Las Provincias realizaba una comparación favorable respecto de sus anteriores actuaciones en Valencia, sentenciando que “ha ganado: su hermosa voz parece hoy más llena, más sonora, más *pastosa* (si se nos permite este vulgar adjetivo), la emite con admirable facilidad, con perfecta afinación y mucho gusto”.⁷³² Este crítico destaca igualmente su intervención del segundo acto, y sobre todo la del tercero, donde cantó “con la corrección y el gusto de que había dado ya pruebas, y además con el sentimiento que requiere”,⁷³³ momento que vuelve a destacar a propósito de la representación del día 28, “uno de los números que más agrada, y que el barítono canta con apropiada expresión”.⁷³⁴

El papel de Venus fue considerado secundario por ambos diarios, a pesar de la importante intervención de este personaje en el primer acto, coincidiendo además en señalar la floja interpretación que ofreció Quarengui de este episodio, donde “el público se mostró indiferente hacia este cuadro, sin duda por el poco relieve que dieron a su canto la nueva tiple señorita Quarengui, que parecía emocionada, y el tenor Lucignani”;⁷³⁵ una Venus “cantada discretamente (como se dice ahora)”.⁷³⁶

Respecto de los demás cantantes solistas, el crítico de El Mercantil Valenciano se limitaba a referenciar que “cumplieron como buenos los Sres. De Gracia, Oliver, Tós, Blanch y Vázquez”,⁷³⁷ mientras que el de Las Provincias puntualizaba como poco afortunada la corta intervención de Montero como Pastor. En el concurso de canto del segundo acto, “Oliver fue aplaudido”⁷³⁸, “contribuyendo al buen éxito los trovadores de segunda fila”.⁷³⁹

⁷³¹ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷³² Las Provincias, 28 de enero de 1892

⁷³³ Idem

⁷³⁴ Las Provincias, 29 de enero de 1892

⁷³⁵ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷³⁶ Las Provincias, 28 de enero de 1892

⁷³⁷ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷³⁸ Idem

⁷³⁹ Las Provincias, 28 de enero de 1892

El director Joan Goula recibió unánimes elogios por parte de la prensa valenciana. El crítico de Las Provincias mencionaba al director antes de pasar a los cantantes, motivado por la importancia de la obertura:

“Empuñó el maestro Goula la batuta con la expresión enérgica y acentuada que le es propia, y comenzó aquella magnífica obertura, obra maestra de instrumentación, que condensa y desenvuelve a la vez de la manera más original y sorprendente todos los temas de la partitura. El éxito fue completo.”⁷⁴⁰

El resultado satisfactorio de la parte orquestal se atribuía por este crítico, principalmente, al buen hacer de Goula:

“Parece imposible, aun contando con los profesores que han venido de Barcelona, y que han ejecutado muchas veces esta ópera, que en tan pocos días haya podido concertarse tan bien obra tan difícil, y que requiere, para su completo éxito, orquestas dotadas de grandes elementos, y superiores a los recursos de un teatro como el de Valencia.”⁷⁴¹

A pesar de lo cual, “algunos notaban que anoche la cuerda quedaba algo apagada por la sonoridad del metal”⁷⁴²

También el crítico de El Mercantil Valenciano comenzaba su crónica mencionando antes la dirección de Goula que la intervención de los cantantes, por seguir el orden de la representación y detenerse en la importancia de la obertura, si bien una consideración más detallada del director era diferida al último párrafo. Los términos que el crítico de El Mercantil Valenciano empleaba con Goula resultan incuestionablemente elogiosos, más cálidos que los de su compañero de Las Provincias pero muy poco precisos, de hecho reconociendo la carencia implícita al lenguaje, a lo que suma el agradecimiento por conseguir presentar esta obra en Valencia:

⁷⁴⁰ Las Provincias, 28 de enero de 1892

⁷⁴¹ Idem

⁷⁴² Idem

“Para el eminente maestro Goula nos parecen pocos los adjetivos. La verdadera admiración se siente y no se expresa con palabras. Pues de ese sentimiento estamos nosotros animados, además del de la más profunda gratitud por habernos dado a conocer una ópera nueva del celebrado Wagner, con los elementos y con la brillantez de ejecución con que ha puesto en escena *Tannhäuser*, por lo que se ha hecho acreedor el esforzado maestro Goula una vez más a las felicitaciones y simpatías de los amantes del arte”.⁷⁴³

En la sesión a beneficio de Goula del 18 de febrero, fue precisamente la obertura de *Tannhäuser* la pieza que obtuvo mayores ovaciones, ocasionando una repetición parcial de la misma.⁷⁴⁴

La escenografía no mereció especiales elogios, señalando el crítico de Las Provincias que “el aparato escénico del Venusberg distaba mucho de dar idea del fantástico cuadro imaginado por Wagner”,⁷⁴⁵ si bien el mucho más complaciente crítico de El Mercantil Valenciano simplemente reseñaba que “apareció una decoración muy bonita que representaba el interior del palacio de Venus”,⁷⁴⁶ complacencia que extiende a “la riqueza de los trajes” y a la “buena dirección escénica” durante el segundo acto.

2.2.1.4.4. LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO: DIFICULTADES Y CUESTIÓN MORAL

En este estreno wagneriano se reiteraban las costumbres del público vinculadas al repertorio operístico habitual, tal como venía sucediendo en las anteriores representaciones de *Lohengrin*. La escucha tiende a ser fragmentaria: se espera el momento de especial relieve y se aplaude tras una intervención destacada, sin esperar el final de acto, pidiendo en ocasiones la repetición, costumbre que aceptaban gustosamente cantantes y director. Ya en la misma obertura, Goula ofreció una repetición parcial: “El público recibió la sinfonía con grandes aplausos, pidió la repetición, y se repitió el allegro final, cuya bravura entusiasmó a todos.”⁷⁴⁷ Fue repetida también, para corresponder a los aplausos, la intervención de Wolfram en el tercer acto después de

⁷⁴³ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷⁴⁴ Las Provincias, 19 de febrero de 1892

⁷⁴⁵ Las provincias, 28 de enero de 1892

⁷⁴⁶ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷⁴⁷ Las Provincias, 28 de enero de 1892

despedirse de Elisabeth, “con el mismo éxito que antes”.⁷⁴⁸ Este pasaje fue igualmente ovacionado y repetido en cada una de las siguientes representaciones.⁷⁴⁹ Se recogieron también nutridos aplausos antes de terminar un acto en el dúo entre Elisabeth y Tannhäuser del segundo acto, tras el fragmento instrumental conocido como *gran marcha*, así como en las sucesivas intervenciones del certamen de canto, y ya en el tercer acto con la plegaria de Elisabeth y con el relato que hace Tannhäuser de su peregrinación a Roma (*racconto*).

A pesar de todas estas ovaciones, el crítico de Las Provincias se detuvo a considerar la disparidad entre los hábitos y exigencias del público operístico valenciano y las características del repertorio wagneriano. Señalaba en general la poca propensión de la música de Wagner para que el cantante obtenga el aplauso del público:

“Wagner no se preocupaba del lucimiento de los artistas, ni les ahorra trabajo ni dificultades. La parte del tenor es en esta ópera pesada, abrumadora, y tiene pocos efectos que soliciten el aplauso (...). Tampoco para la *prima-donna* hay piezas de lucimiento”⁷⁵⁰

El éxito de Ughetto al despedir a Elisabeth en el tercer acto, se atribuía por este crítico, en buena medida, precisamente al carácter convencional del episodio:

“uno de los pocos que hay en la ópera de fácil agrado para el oído, no como el dúo, que sigue, de tenor y barítono, la brava escena de la aparición de Venus, y el trágico final del entierro de Isabel y el arrepentimiento y muerte del trovador empecatado, piezas todas ellas de gran mérito, pero que exigen en los oyentes atención muy fija, y hasta meditación muy detenida, para penetrar en su sentido y saborear sus bellezas.”⁷⁵¹

El articulista de Las Provincias sentencia sobre dichas escenas que “es seguro que no se las comprendió del todo (ni es fácil en una primera audición)”

⁷⁴⁸ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

⁷⁴⁹ Las Provincias, 1 de febrero de 1892

⁷⁵⁰ Las Provincias, 28 de enero de 1892

⁷⁵¹ Idem

y que “no eran pocos los que decían que renunciaban a comprenderlas”.⁷⁵² El relativo triunfo de la representación parece atribuirse en mayor medida al buen hacer de los intérpretes que a la aceptación de la partitura, pese a lo cual, el crítico confía que con sucesivas repeticiones “*Tannhäuser* gustará en Valencia; el público valenciano está ya bastante educado, musicalmente, para que no le parezca una *selva oscura* la música de Wagner”.⁷⁵³ Optimismo que reafirmaba al comentar la representación del día siguiente:

“Puede decirse, después de la representación de anoche, que la ópera *Tannhäuser* forma ya parte del repertorio del teatro Principal. A medida que el público se penetre más del estilo de Wagner, irá en aumento su agrado y aquilatará las bellezas que encierra esta magistral partitura”⁷⁵⁴

Y de nuevo tras la cuarta representación:

“A medida que se repiten las audiciones de *Tannhäuser* en el primero de nuestros coliseos, el público va aquilatando las infinitas bellezas musicales de esta grandiosa partitura, y aumentan sus aplausos en los números más culminantes”⁷⁵⁵

Se trataba, sin embargo, de la última representación de *Tannhäuser* en la ciudad del Turia por mucho tiempo. Ughetto marchaba en tren hacia Montecarlo al día siguiente, 1 de febrero,⁷⁵⁶ mientras el resto de los cantantes permanecieron hasta final de temporada interpretando otras óperas de repertorio de la compañía: Borghi-Mamo y Lucignani con buen éxito en *Lucrezia Borgia* de Donizetti, y esta soprano después en el *Freischütz* de Weber, también con gran éxito. Aquel mismo comentario optimista de Las Provincias sobre la última representación, dejaba entrever también una comprensión todavía incompleta por parte del público. Surgía inevitablemente la llamativa comparación con *Lohengrin*, cuyo éxito en Valencia había sido completo y absoluto desde el primer día. Ya en la primera representación, el crítico de Las Provincias había vaticinado que “no deleitará ni entusiasmará

⁷⁵² Idem

⁷⁵³ Idem

⁷⁵⁴ Las Provincias, 29 de enero de 1892

⁷⁵⁵ Las Provincias, 1 de febrero de 1892

⁷⁵⁶ El Mercantil Valenciano, 2 de febrero de 1892

esta ópera como *Lohengrin*,⁷⁵⁷ al tiempo que hacía causa común con la impresión del público, al opinar que “aquella obra de Wagner vale mucho más que esta”.⁷⁵⁸ El crítico de El Mercantil Valenciano, por su parte, comenzaba su crónica del estreno precisamente llamando la atención sobre la diferente acogida del público hacia *Lohengrin* y hacia *Tannhäuser*, intentando a continuación sondear los motivos de dicha diferencia:

“Preciso es reconocer que el éxito de la primera se hizo de señalar de un modo más espontáneo, más ruidoso, más pronto, mientras que el de la segunda ha sido más reflexivo, menos alborotado, y hasta nos atrevemos a afirmar que será más tardío. Acaso esto sea efecto, y así lo parece, de la diversa índole del libreto, pues el de *Lohengrin* tiene un asunto ideal, místico, sin dejar por esto de tener carácter humano, mientras que el de *Tannhäuser* están los elementos que lo forman muy diversificados, y aún añadiremos que pecan a veces de superabundantes.”⁷⁵⁹

Puede resultar muy discutible la opinión de este crítico respecto de que exista mayor dispersión argumental en *Tannhäuser* que en *Lohengrin*, pero no parece que pueda dudarse del carácter más “ideal, místico” de la obra ya conocida por el público valenciano. Esto es así, al menos, si entendemos que el articulista se está refiriendo con esos adjetivos al personaje principal masculino que da nombre a cada obra: por un lado a su origen míticamente idealizado (evidente en *Lohengrin* y su reino del Grial, mientras que *Tannhäuser* no pasa de ser un advenedizo en el Venusberg), y por otro a una moralidad intachable en su comportamiento e intenciones (obviamente, según el criterio moral de la época), en definitiva un carácter irreprochable vinculado al personaje. Parece muy sintomático, respecto a la importancia que se concede a este sentido de idealización moral, que en el artículo previo al estreno de El Mercantil Valenciano (referenciado en el punto 7.2.4.1 de este trabajo), este mismo crítico se detenga preferentemente sobre el personaje de Wolfram von Eschenbach y sus cualidades morales, cubriéndolo de elogios, mientras que el de Heinrich von Tannhäuser no le merece apenas más comentarios que los necesarios para cubrir la sinopsis del argumento. El

⁷⁵⁷ Las Provincias, 28 de enero de 1892

⁷⁵⁸ Idem

⁷⁵⁹ El Mercantil Valenciano, 28 de enero de 1892

poema de Teodoro Llorente que se comenta en el siguiente epígrafe, puede resultar interesante para reforzar este punto de vista en torno a la poca simpatía que quizás despertase la ambigüedad moral del personaje de Tannhäuser. También apoya esto misma el hecho de que en lo sucesivo el canto de Wolfram von Eschenbach fuese frecuentado como pieza independiente más que las intervenciones de Heinrich von Tannhäuser.

2.2.1.4.5. OTRO POEMA DE TEODORO LLORENTE

Teodoro Llorente se encontraba en Madrid en 1891, ejerciendo como diputado en Cortes por Sueca. Allí pudo conocer el *Tannhäuser* antes de que fuese presentado en Valencia,⁷⁶⁰ y motivado en parte por el argumento del drama, escribió en castellano el siguiente poema fechado en abril de 1891:

OYENDO EL "TANNHAUSER"

*En el Teatro Real y en un entreacto
Me pediste unos versos, niña hermosa,
Y aunque ya de galante no me jacto,
Al verte tan amable y cariñosa,
Hacer quise los versos en el acto.*

*Alzaron el telón, y ví a Isabela
Del trovador siniestro enamorada,
Que al escuchar su voz, teme y recela,
Y aunque su alma purísima hacia él vuela,
Retrocede al instante horrorizada.*

*Sagrado horror de la virtud sublime,
Que amar y aborrecer a un tiempo quiere,
Y con golpe tan rudo a entrambos hiere,
Que al culpable amador ella redime
Cuando, de flores coronada, muere.*

⁷⁶⁰ Véase p.140

*“¡Oh del bien y del mal eterna lid!”
Meditabundo murmuraba yo:
“¡Mujer del ideal noble adalid!”
...¡Cuántos Tannhausers de levita o po
Pululan por las calles de Madrid!...*

*¡No lo sepas jamás, niña hechicera!
...Mas, si te hubiese Dios predestinado,
Cual ángel descendido de otra esfera,
Para limpiar del mundanal pecado
A algún empedernido calavera;*

*No turbe, no, tu plácido reposo
El caso de Isabel pavoroso;
No creas, no, que una doncella honrada,
Por salvar a un galán, que le hace el oso,
Ha de morir, de flores coronada:*

*Esas son anticuadas elegías,
Y es milagro que hacéis todos los días
-¡Tanto vuestro poder hoy ha crecido!-
El convertir con cuatro monerías,
Al más fiero Don Juan en buen marido.⁷⁶¹*

La idealización moral, la “virtud sublime”, sólo puede predicarse por Llorente del personaje de Elisabeth, mientras que a Heinrich von Tannhäuser lo califica sin miramientos de “trovador siniestro”. En el poema que dedicase anteriormente a Francisco Viñas en papel de Lohengrin,⁷⁶² esa sublimación moral constituía el eje principal en su evocación de aquel otro personaje wagneriano. En consecuencia, si en aquel caso el poema concluía reclamando la presencia del personaje de Lohengrin sobre la realidad (“Quant al mon encantes, recórdat de ta stirpe celestial; y sigues, sempre que entusiasta cantes, lo cavaller simbólich del Sant Gral”), la evocación de Tannhäuser concluye en sentido contrario, deseando que la realidad le neutralice, mediante el triunfo de una contraparte femenina que permanece moralmente

⁷⁶¹ Almanaque de Las Provincias de 1892, p.161-162

⁷⁶² Véase p.287-289

irreprochable, por asociación con Elisabeth, pero cuyo origen mítico se descarta desde el principio y cuyo destino trágico asimilable a la Elisabeth wagneriana se rechaza. En este triunfo de la realidad sobre el personaje y sobre el mito asoma vagamente el humor y el sarcasmo, completamente ausente del poema que dedicase a Viñas.

Esta atención al *virtuoso* lado femenino no concuerda con el argumento wagneriano, que gira principalmente en torno a las peripecias psicológicas de Heinrich von Tannhäuser, mientras que en *Lohengrin* son más bien los personajes femeninos quienes muestran mayor complejidad psicológica y quienes toman las decisiones esenciales que producen el desenlace. Este protagonismo femenino se sanciona en el argumento de *Lohengrin* como causa de frustración, por lo que Adorno entiende que el argumento implica en realidad un elogio de la sumisión hacia el mundo masculino.⁷⁶³ La perfecta docilidad femenina representada hacia Heinrich von Tannhäuser por Elisabeth, permite en cambio un final restaurador del orden moral, si bien proyectado sobre la muerte de los personajes.

Pero cabe preguntarse por qué tampoco satisface a Llorente una redención *postmortem*, que en este argumento en concreto sí cabe interpretar en un sentido moralizante: mediante su sacrificio, Elisabeth consigue alejar a Heinrich de la pecaminosa sensualidad de Venus. Conviene mencionar a este respecto la observación de Rosa E. Ríos referida a la imagen de honestidad femenina en la España de la época,⁷⁶⁴ enteramente fabricada desde el lado masculino, según esta autora:

⁷⁶³ Véase ADORNO, T.W.: "Ensayo sobre Wagner", en *Obra completa*, Madrid, Akal, vol.13, p.120

⁷⁶⁴ Dada la trayectoria política y profesional de Teodoro Llorente (véase p.287), se puede considerar que compartía plenamente los modelos e ideales de conducta más institucionalizados en la España de comienzos de la Restauración.

“En la España del último tercio del siglo XIX y la primera década del XX se aceptó, sobre todo entre los diferentes estratos burgueses, que la sexualidad femenina ortodoxa se basaba en la inexistencia de deseo. Esta paradoja no era sentida como tal, porque una mujer honesta sólo estaría dispuesta a quebrantar su innata castidad y forzar su naturaleza, ausente de apetitos carnales, para cumplir una excelsa misión que consistía en ser madre. La ternura, y no la pasión, era el sentimiento primordial que debía ocupar el corazón de una mujer buena”⁷⁶⁵

Este arquetipo de mujer se equipara perfectamente con el comportamiento de la Elisabeth wagneriana, pero si la finalidad hispánico-burguesa de dicho comportamiento era -según esta autora- ser madre, el desenlace del *Tannhäuser* (la redención post-mortem del personaje masculino) no podía resultar sino frustrante, o cuando menos desconcertante. Desde este punto de vista, el poema de Teodoro Llorente resulta transparente: defiende el modelo de recato y ternura de Elisabeth, pues asimila inmediatamente este modelo con la idealizada mujer española de clase pudiente,⁷⁶⁶ la destinataria real o ficticia de su poema, pero rechaza el desenlace del drama wagneriano, del cual culpabiliza a Heinrich von Tannhäuser -inasimilable a ningún modelo de moralidad vigente- y encomienda a ese modelo de mujer española *honest*a triunfar sobre ese personaje masculino distorsivo y recuperar la *verdadera* finalidad de su virtud femenina: el matrimonio.

En definitiva, en sentido prácticamente inverso al del poema que dedicara a Viñas, este otro poema de Teodoro Llorente reclama retirar de la realidad los arquetipos wagnerianos, diferencia que no presupone cambio alguno de actitud por parte del poeta valenciano, sino que se basa solamente en las distintas connotaciones de ambos argumentos de Wagner.

⁷⁶⁵ RÍOS LLORET, R.E.: “Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina”, en *Historia de las mujeres en España y América latina*, volumen III: Del siglo XIX a los umbrales del XX, Madrid, Cátedra, 2006, pag. 181

⁷⁶⁶ El término “clase pudiente” evita hacer aquí distinciones entre aristocracia y burguesía, que por lo demás realizaban en esta época abundantes cruzamientos matrimoniales y compartían referentes culturales, y el término puede predicarse en general del público de ópera que no se situaba en las localidades altas.

2.2.1.5 LOHENGRIN DE 1893

En 1893 volvió a montarse *Lohengrin* en el Teatro Principal, a cargo de una compañía de ópera italiana dirigida por Antonio Palmintieri, siendo la obra escogida para abrir la temporada, que se iniciaba con retraso. Alcanzó un total de seis representaciones, los días 5, 6, 8, 16, 17 y 23 de enero, a lo que cabe sumar la representación del primer y segundo acto el día 30, en la función a beneficio de la soprano Colonnese.

La empresa que regentaba el teatro, dirigida ahora por Francisco Fenoll, realizó previamente algunas obras de embellecimiento del interior, a propósito de las cuales se colocaron cuatro bustos de barro cocido en el *hall*, obras de Pellicer, dos representando a literatos (Shakespeare y Zorrilla) y dos a músicos (Wagner y Gounod).⁷⁶⁷ Ambos compositores estaban en el repertorio que la compañía se disponía a montar en la nueva temporada, y la elección del busto muestra la importancia que se concedía a Wagner, a pesar de conocerse en la ciudad solamente dos de sus óperas.

2.2.1.5.1 ALTOS PRECIOS Y PROBLEMAS

La empresa del Teatro Principal realizó en esta ocasión un esfuerzo por contar con un reparto vocal de calidad. La prensa refiere largas negociaciones especialmente con la mezzo-soprano Julia Novelli, esposa de Viñas desde hacía escasamente mes y medio, esperada para cantar *Aida* y *Carmen*, pero que asumió también la Ortrud de *Lohengrin*.⁷⁶⁸ El propio Francisco Viñas, sin duda el intérprete predilecto para el papel de Lohengrin por el público valenciano del Teatro Principal, asumía dicho papel. El reparto fue considerado por la prensa, ya antes de comenzar las representaciones, como de especial relevancia: “pocas veces se reunirá en nuestro Teatro Principal un cuadro de artistas tan excelente y ajustado”.⁷⁶⁹ El artículo de Las Provincias que anunciaba la primera representación, se dedicó íntegramente a realizar una

⁷⁶⁷ Las Provincias, 1 de enero de 1893

⁷⁶⁸ Las Provincias, 3 de enero de 1893

⁷⁶⁹ Las Provincias, 5 de enero de 1893

reseña curricular de cada una de las voces y del director. Quizás hacía falta que la prensa pregonase la excepcional calidad de los intérpretes, ya que los precios también habían subido por encima de lo habitual, circunstancia que desde El Mercantil Valenciano se ponderaba con no demasiada convicción:

“Hay que elogiar a la empresa por el notable cuadro de artistas que presentó, que conceptuamos digno de la importancia del teatro Principal, y que hasta cierto punto justifica el aumento de precios”⁷⁷⁰

De cualquier manera, o bien los cálculos económicos de la empresa no acababan de cuadrar a pesar de los altos precios, o bien el deseo de hacer negocio llegaba hasta la imprudencia, porque para el primer día se vendieron en las localidades altas bastantes más entradas de la capacidad real, ocasionando un ruidoso incidente entre el público que estuvo a punto de impedir la representación. El diario Las Provincias relataba con bastante detalle lo sucedido:

“Cuando el maestro empuñó la batuta y sonaron los primeros compases de la orquesta, bajó de aquellas alturas un ruido infernal. El resto del público quedó sorprendido, porque no comprendía la causa del alboroto; como ahora no hay presidencia de autoridad en los teatros, no se tomaban las disposiciones; la empresa no sabía qué hacer; proseguía tocando la orquesta, sin dejarse oír; levantose el telón y comenzó el canto, entre igual algarabía, hasta que, yendo esta en creciente, tuvo que cesar la representación. Dudábase ya que pudiera cantarse la ópera, cuando el representante de la empresa y el gefe (sic) del orden público, Sr. Moya, subieron a *la tertulia* y con buenos modos calmaron el alboroto, ofreciendo colocar en las butacas vacías y en otros asientos a los que no encontraron allí cabida.”⁷⁷¹

Como consecuencia de este incidente, la ópera no concluyó hasta la una y media de la madrugada, y algunos intérpretes no se encontraron durante la representación en condiciones anímicas de ofrecer lo mejor de sí, ni el público de aplaudir generosamente.

⁷⁷⁰ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1893

⁷⁷¹ Las Provincias, 6 de enero de 1893

Todavía al día siguiente, el crítico de Las Provincias hacía suya la anterior vacilación de su compañero de El Mercantil Valenciano sobre el balance entre calidad y precios: “nuestros plácemes (...) también a la empresa, que ha logrado dar al público un *Lohengrin* tan excelente, aunque nos lo hace pagar bastante caro”.⁷⁷²

Durante la cuarta representación de la ópera, el día 16, según el diario Las Provincias el público “no era muy numeroso”, lo que atribuye el articulista tanto al mal tiempo reinante como a los elevados precios de las entradas.⁷⁷³ Las otras óperas de la temporada no corrían mejor suerte, como fue el caso del estreno en Valencia del *Otello* de Verdi, que a pesar de contar con una esperadísima interpretación de Tamagno⁷⁷⁴ en el papel principal, ofreció un patio de butacas con importantes claros, pues según el crítico de Las Provincias, “pagar cuatro duros por butaca se le hace muy cuesta arriba aún a las personas acomodadas.”⁷⁷⁵ Finalmente, el día 24 la empresa anunciaba una rebaja en los precios de las funciones que restaban a la temporada, amparándose en “haber dejado de pertenecer a la compañía algunos artistas que ni siquiera han llegado a debutar”⁷⁷⁶ La rebaja se hacía extensiva a los abonados, alcanzando un 20%, mientras que el precio rebajado de las butacas de patio -donde más se habían hecho notar los huecos- pasaba a ser de 9 pesetas para las funciones de abono ordinarias cantadas por Viñas, y 16 para las extraordinarias por Tamagno.⁷⁷⁷ No restaban ya sin embargo nuevas representaciones de *Lohengrin*, salvo la parcial que se ejecutó a beneficio de la soprano Elvira Colonnese el día 30, y los problemas de público hicieron concluir la temporada antes de completar todas las funciones previstas.

⁷⁷² Las Provincias, 7 de enero de 1893

⁷⁷³ Las Provincias, 17 de enero de 1893

⁷⁷⁴ Tamagno se había encargado del estreno absoluto de *Otello*, a pesar de las reticencias del propio Verdi, al que no gustaba que Tamagno fuese incapaz de cantar a media voz, pero lo cierto es que Tamagno fue el *Otello* reverenciado por todos los públicos del mundo, hasta el punto que tras su retirada esta obra disminuyó notablemente su presencia en los escenarios. (LAURI-VOLPI, G.: *Voces paralelas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.136-137)

⁷⁷⁵ Las Provincias, 21 de enero de 1893

⁷⁷⁶ El Mercantil Valenciano, 24 de enero de 1893

⁷⁷⁷ Las Provincias, 25 de enero de 1893

2.2.1.5.2 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Elsa: Elvira Colonnese

Lohengrin: Francisco Viñas

Ortrud: Julia Novelli

Telramund: Ignacio Tabuyo

Rey: Miguel Riera

Heraldo: Juan Gil Rey

Director: Antonio Palmintieri

La orquesta era la conocida como *Orquesta de Goñi*, con algunos refuerzos.

El primer día, los referidos problemas con el público ocasionaron el consiguiente nerviosismo y una interpretación bastante deslucida. Este parece haber sido, sobre todo, el caso de Francisco Viñas. Viñas era esperado en la ciudad tanto como la propia ópera de Wagner; este tenor y esta obra permanecían estrechamente ligados en la memoria del público valenciano y de la crítica:

“Todo era expectación, pues además de que iba a representarse una de las óperas predilectas, no ya del público valenciano, sino de todos los públicos que gustan de oír música, había grandes deseos de oír al tenor Viñas, que fue el que primero nos hizo contemplar el místico e ideal caballero del Cisne y recreó nuestros oídos con su penetrante y hermosa voz interpretando los bellísimos cantables que tiene dicha parte”⁷⁷⁸

Efectivamente, “apenas vislumbró el público a su predilecto señor Viñas en el fondo de la escena (...), le saludó con un aplauso”.⁷⁷⁹ Pero para sorpresa de todos, su canto no fue correspondido con los habituales aplausos salvo en contadas ocasiones. El crítico de *El Mercantil Valenciano* reconoce a desgana esta fría acogida, sin atreverse a especificar claramente el motivo:

⁷⁷⁸ *El Mercantil Valenciano*, 6 de enero de 1893

⁷⁷⁹ *Idem*

“Forzoso es confesar que el público se mostró algo reservado con el tenor Viñas, y eso que éste ha ganado en la manera de emitir la voz, que brota más correcta y más suave de su garganta, pero sea que ahora no prodiga ciertos efectos de voz, o que anoche estaba mal impresionado por lo que había ocurrido al principio de la función, lo cierto fue que el público estuvo avaro en sus demostraciones a dicho artista”⁷⁸⁰

No más esclarecedor resulta el crítico de Las Provincias, que sobre este asunto se limitaba a encadenar una serie de preguntas sin respuesta:

“Viñas no ha perdido en voz, y ha ganado en arte. Cantó su parte muy bien; en esto no cabe duda. ¿Por qué no impresionó como impresionaba antes? ¿Es que contribuía a aquel efecto la novedad de tan inspirada y simpática música? ¿Es que, más ducho, se reserva algo, y ya no hace el derroche de voz que hacía entonces? ¿Es que no pone tanto sentimiento, tanta alma, en las notas que emite?”⁷⁸¹

Perplejidad que, según este crítico, compartía el propio Viñas, como declaraba al día siguiente:

“Ni él mismo lo comprende: ‘No se lo que pasó ayer, nos decía en su *camerino*: yo creí que cantaba bien el papel, y salía mal’.”⁷⁸²

El Almanaque de Las Provincias ofrecerá una versión algo distinta sobre lo sucedido con Viñas esa noche:

“Esta vez no satisfizo al público la primera noche en ese mismo papel, porque había modificado algo el modo de cantar algunos de sus pasajes más interesantes; advertido de ello, volvió a su primera manera, y recobró los aplausos entusiastas del público”⁷⁸³

Efectivamente, no hubo sino que esperar a la representación del día siguiente para que Viñas obtuviese el éxito que de él se esperaba: “fue de nuevo el que había sido; fue ‘nuestro Viñas’ ”,⁷⁸⁴ sentenciaba el crítico de Las Provincias. Siguiendo las acostumbradas e italianizadas interrupciones del público valenciano de esta época, “desde su aparición en la escena hasta su

⁷⁸⁰ Idem

⁷⁸¹ Las Provincias, 6 de enero de 1893

⁷⁸² Las Provincias, 7 de enero de 1893

⁷⁸³ Almanaque de Las Provincias de 1894

⁷⁸⁴ Idem

tierna y conmovedora despedida de Elsa, fue objeto de frecuentes y entusiastas aplausos y llamadas al palco escénico”.⁷⁸⁵ En qué consistió exactamente la diferente actuación de Viñas uno y otro día, es descrito por la prensa en términos un tanto vagos: “había en él más calor, más sentimiento que anteanoche”.⁷⁸⁶ El resto de representaciones de *Lohengrin* fue objeto Viñas de unánimes elogios por parte de la prensa, que se hacía eco del renovado entusiasmo del público, por lo que la frialdad del primer día quedó reducida a mera anécdota.

Poco condicionada por los incidentes del primer día parece que estuvo Elvira Colonnese en su papel de Elsa, pues recibía desde el principio los mejores elogios de la prensa. Curiosamente, tanto el crítico de *El Mercantil Valenciano* como su colega de *Las Provincias* alababan en primer lugar la presencia física de esta soprano y sólo después sus cualidades como cantante:

“Joven, gallarda, verdaderamente hermosa, expresiva y distinguida en su juego escénico, une a estas condiciones dramáticas sobresalientes, una voz dulce, bien timbrada, no muy robusta, pero muy flexible, y una excelente (sic) escuela de canto”⁷⁸⁷

El crítico de *El Mercantil Valenciano* añade a la precedencia del aspecto visual de Colonnese, la observación de que el público compartía la misma actitud:

“La figura bien contorneada y el rostro expresivo y hermoso de la gentil Colonnese, constituyen ya de por sí motivos para que el público la recibiese con agrado. Así se explica que al entrar Elsa en escena, manifestara cierta predilección por la mujer, que luego se hizo más acentuada por la artista a medida que la señora Colonnese iba revelando su voz de dulce timbre, aunque no de mucho volumen, su estilo correcto, dúctil, y su esmerada vocalización. Añádase a esto unas maneras distinguidas y un juego escénico adecuado al personaje”.⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ *El Mercantil Valenciano*, 7 de enero de 1893

⁷⁸⁶ *Las Provincias*, 7 de enero de 1893

⁷⁸⁷ *Las Provincias*, 6 de enero de 1893

⁷⁸⁸ *El Mercantil Valenciano*, 6 de enero de 1893

La crítica destacaba especialmente la interpretación de Colonnese en el dúo con Ortrud del segundo acto, y en el dúo nupcial con Lohengrin del tercero, alabando tanto su canto como su actuación escénica. En este sentido, comentando ya la segunda representación, el crítico de *El Mercantil Valenciano* escribía que “hizo un verdadero derroche de primores en el canto, mientras que en la parte mímica dio tal relieve y expresión plástica al personaje con sus finos modales y la movilidad de su rostro, que el público quedó como fascinado por la irresistible atracción que ejercen de consuno la cantante distinguida y la actriz eminente”.⁷⁸⁹ El crítico de *Las Provincias* opinaba, por su parte, que la interpretación de Colonnese en el dúo nupcial con Lohengrin constituyó una revelación para el público valenciano sobre el atractivo musical de esta parte:

“Hasta que esta artista nos la ha revelado, no habíamos podido apreciar por completo la belleza superiorísima de este cuadro, el culminante en *Lohengrin*. Habíamos oído al tenor, nada más. Y precisamente, la tiple es la que tiene en él la parte más interesante: la lucha entre la pasión de la enamorada doncella, y el recelo, la duda, sugeridas por la infernal Ortruda. El desarrollo y el conflicto de esos afectos los espresó (sic) tan bien la Colonnese con el canto y con la mímica, con la voz, con el gesto, con el ademán, con los movimientos, elegantes siempre y artísticos, a la vez que naturales y propios, que todos pudieron comprender el alto sentido dramático de aquella sublime página musical.”⁷⁹⁰

Durante la función en beneficio de Colonnese del día 30, en la que ya se ha dicho que se montaron los dos primeros actos de *Lohengrin*, la soprano tuvo la ocurrencia de cantar en el entreacto la habanera de *Carmen* de Bizet y el pasacalle de la zarzuela *Niña Pancha* de Valverde/Romea, con el consiguiente cambio en el vestuario y ademanes escénicos, ofreciendo con este contraste un alarde de ductilidad interpretativa que fue bien recibido por público y crítica.

Julia Novelli, en su papel de Ortrud, obtuvo también elogios de la prensa y éxito de público desde el primer día, aunque no tan efusivos como los dirigidos a Colonnese. Se alabó su “figura arrogante” y su “voz fresca, vibrante e intensa, que maneja con mucho arte”.⁷⁹¹ Para el crítico de *Las Provincias*, su

⁷⁸⁹ *El Mercantil Valenciano*, 7 de enero de 1893

⁷⁹⁰ *Las Provincias*, 7 de enero de 1893

⁷⁹¹ *El Mercantil Valenciano*, 6 de enero de 1893

interpretación constituyó también una revelación para el público valenciano sobre algunos aspectos de esta obra:

“Nos hizo comprender la importancia artística del papel de Ortruda, poco simpático, por la índole de las malas pasiones que animan a este siniestro personaje; pero escrito con gran intención dramática y musical”.⁷⁹²

El segundo día de *Lohengrin*, Novelli cantó bajo los efectos de un resfriado, del que se avisó oportunamente al público,⁷⁹³ pero a decir de la crítica esta circunstancia no mermó su interpretación.

Para el crítico de Las Provincias, la interpretación que hacía Ignacio Tabuyo de Friedrich von Telramund era la primera realmente buena que se había podido escuchar en Valencia de este personaje.⁷⁹⁴ Tabuyo consiguió incluso llamar la atención del público sobre la intervención de Telramund al comienzo del primer acto, pasaje que hasta entonces pasaba inadvertido.⁷⁹⁵ El Mercantil Valenciano alababa su “dominio de la escena” y los “acentos dramáticos” con que subrayaba la parte musical.⁷⁹⁶

Los bajos Miguel Riera y Juan Gil Rey, en sus papeles respectivos de rey y de heraldo, recibieron elogios mucho más escuetos en la prensa, acordes con su función secundaria. Del primero se alabó la “exactitud y corrección”⁷⁹⁷ y del segundo el “sonoro timbre y clara vocalización”,⁷⁹⁸ su “excelente entonación y seguridad”.⁷⁹⁹

La orquesta y director eran mencionados por la crítica en último lugar, con calurosa aprobación. Según El Mercantil Valenciano “realizaron un verdadero milagro bajo la sabia batuta del distinguidísimo maestro

⁷⁹² Las Provincias, 6 de enero de 1893

⁷⁹³ Las Provincias, 7 de enero de 1893

⁷⁹⁴ Las Provincias, 6 de enero de 1893

⁷⁹⁵ Idem

⁷⁹⁶ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1893

⁷⁹⁷ Las Provincias, 7 de enero de 1893

⁷⁹⁸ Idem

⁷⁹⁹ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1893

Palmintieri”,⁸⁰⁰ mientras que el articulista de Las Provincias explicaba algo más la naturaleza de este “milagro”:

“No es una orquesta numerosa y nutrida, como es necesario para el éxito completo de óperas como esta; pero es un verdadero milagro lo que aquel experto director y el maestro Goñi han hecho, improvisando, se puede decir, el conjunto musical de los instrumentistas, muchos de ellos noveles, que han de tocar en estas funciones”.⁸⁰¹

Por el contrario, los coros recibieron la peor parte de la crítica ya desde el principio: “dejaron bastante que desear”,⁸⁰² y “hay que estudiar y ensayar más”,⁸⁰³ no obteniendo mejores apreciaciones en las representaciones sucesivas.

La presentación escénica apenas mereció comentario por parte de la prensa, limitándose el crítico de El Mercantil Valenciano a reseñar con disgusto “la pobreza del vestuario que exhibieron los coros y comparsaría, lo cual produjo mal efecto”.⁸⁰⁴

2.2.1.5.3. LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO. EL ASUNTO DE LAS JOYAS

Los sucesos del primer día de actuación de Viñas, pese a carecer de relevancia en cuanto al éxito global de las representaciones, ofrecen la oportunidad de observar cierta interesante información relativa al público, al parecer poco inclinado a la valoración estrictamente técnica del intérprete y sí mucho más a dejarse emocionar de una manera directa. Esta inclinación meramente emocional e intuitiva, en buena parte no era compartida por la crítica, como muestra su relativo distanciamiento respecto de dicha actitud (en ningún momento se declara que Viñas no se hiciera merecedor de los aplausos, y sí expresiones de velada censura a la conducta del público, como que se mostró “avaro” en su reconocimiento al tenor), o como también muestra cierta perplejidad y vacilación de la crítica a la hora de explicarse la frialdad de

⁸⁰⁰ Idem

⁸⁰¹ Las Provincias, 6 de enero de 1893

⁸⁰² El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1893

⁸⁰³ Las Provincias, 6 de enero de 1893

⁸⁰⁴ El Mercantil Valenciano, 6 de enero de 1893

ese público. Por otro lado, evidencian también estas observaciones de prensa un público dotado de criterio propio, dispuesto a juzgar por sí mismo y en presente, sin dejarse inducir ni por la fama ya adquirida por el intérprete en anteriores ocasiones, ni tampoco por un criterio guiado desde las publicaciones diarias.

Desgraciadamente, la información no resulta lo bastante precisa como para saber si existió diferente valoración en los distintos sectores del público, según precio de localidades y supuesto prestigio de las mismas. Sí lo hubo, desde luego, a la hora de responder a la subida o bajada en los precios (o según la hipótesis alternativa del crítico de Las Provincias, a la hora de sobreponerse al mal tiempo reinante en el exterior): ambos diarios resaltaban que las localidades altas estuvieron colmadas de público todos los días, mientras que los palcos acusaron algún escaso vacío en los días malos, y fue en el patio de butacas donde verdaderamente se pudieron sentir afluencias muy dispares. En la función del día 6, por ejemplo, en Las Provincias se especificaba que estaban vacías “más de la mitad de las butacas”.⁸⁰⁵ Ese mismo día, sin embargo, “estaban repletos los palcos segundos y terceros, donde se acomodan ahora la mayor parte de los jóvenes de la buena sociedad”.⁸⁰⁶

El Mercantil Valenciano, en artículo aparte pero con toda probabilidad del mismo autor que la crítica musical, contestaba con indignación el día 7 a un comentario aparecido en La Correspondencia de Valencia,⁸⁰⁷ referente a las damas que asistieron al día inaugural:

⁸⁰⁵ Las Provincias, 7 de enero de 1893

⁸⁰⁶ Idem

⁸⁰⁷ Desgraciadamente, no se conserva este ejemplar de La Correspondencia de Valencia

“La Correspondencia de Valencia dijo ayer que muchísimas de las señoras de la buena sociedad valenciana que asistieron anteanoche al Teatro Principal, siendo su encanto, lucían joyas falsas: esto es, que los dormilones, rosetas, lazos, estrellas, etc., que parecían de brillantes, eran pura y simplemente diamantes americanos. Perdone el colega, nosotros, que nos honramos con la amistad de muchas de las damas, por cierto elegantes y hermosas que estaban anteanoche en el Teatro Principal, que son el encanto y la admiración de propios y extraños, podemos asegurar que las valiosas joyas que lucían son legítimas, porque precisamente una de las condiciones que más honran a la dama valenciana es su santo horror a todo lo falso. Probablemente el autor del suelto a que nos referimos podría darse con un canto en los pechos si la suerte le deparara cualquiera de las joyas que tomó por diamantes americanos, que ya nadie confunde ni puede confundir con los legítimos. La verdad es que el colega ha hecho un flaco servicio a las aristócratas abonadas al Teatro Principal.”⁸⁰⁸

Este comentario, en cuanto reacción aparentemente desproporcionada, confirma la importancia que en las funciones del Principal se seguía concediendo al público como espectáculo en sí mismo, y a las mujeres de alta sociedad colocadas en el lugar central de ese público que se exhibe.⁸⁰⁹ Puede recordarse al respecto un comentario de dos años atrás en Las Provincias, lamentando la ausencia de familias importantes al inicio de una temporada de ópera:

“El teatro recobraré la brillantez de otras temporadas a medida que regresen las familias ausentes hoy de Valencia y que constituyen uno de los más esenciales atractivos del teatro Principal”.⁸¹⁰

O de manera mucho más explícita en aquel mismo año, los lamentos caricaturescos por la falta de una temporada de ópera, en Valencia Cómica (Año II, número 11, 16 de febrero de 1890):

⁸⁰⁸ El Mercantil Valenciano, 7 de enero de 1893

⁸⁰⁹ Véanse p.374-379

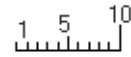
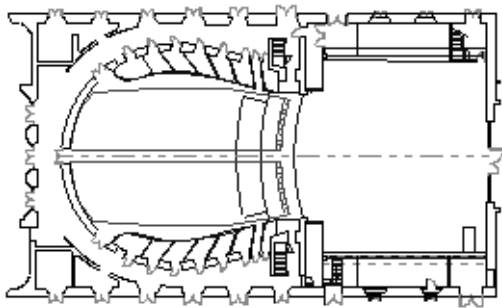
⁸¹⁰ Las Provincias, 6 de noviembre de 1890

“La ópera en el teatro Principal es precisa e indispensable. Allí se reúne lo más selecto de nuestra sociedad; allí estrenan las jóvenes bonitas los trajes de moda y las mamás respetables ostentan las riquísimas joyas que lucieron sus abuelas; allí, de palco a palco, a los armoniosos sonos de la orquesta, se cambian las primeras miradas y las primeras sonrisas, prólogo de todas las historias de amor.”

La planta de herradura de los teatros, de origen italiano y dominante en el siglo XIX, responde a esa mentalidad de exhibición del público, donde la perfecta visibilidad del escenario desde las localidades laterales quedaba sacrificada en favor de una visibilidad dirigida al propio público. El Festspielhaus que el propio Wagner inauguró en Bayreuth en 1876, construcción levantada siguiendo sus indicaciones, manifiesta una intención opuesta, con una planta de la sala en abanico para favorecer exclusivamente la visibilidad sobre el escenario, sin localidades laterales, a lo que puede añadirse la costumbre poco usual entonces de oscurecer la sala durante la representación. *Lohengrin* fue terminada de escribir en 1848, por lo que en realidad pertenece a una fase anterior a la completa maduración de estas ideas.

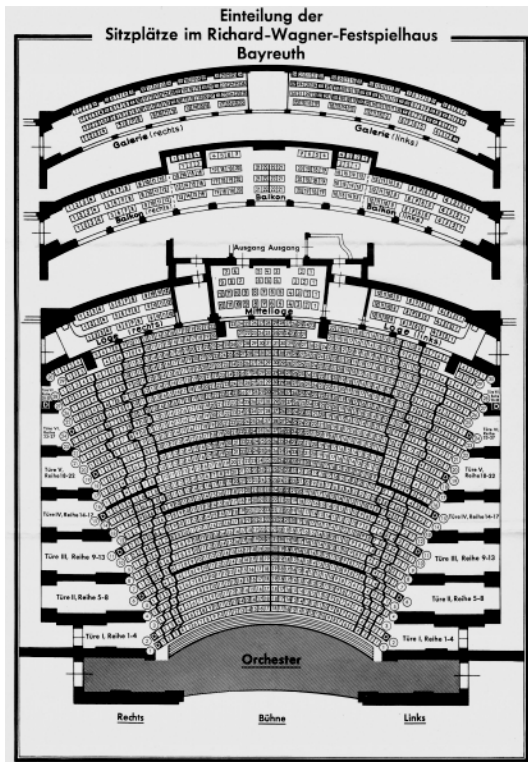


Caricatura de espectadores en localidades laterales, observando a otros espectadores (Valencia Cómica, año II nº 13, 2 de marzo de 1890)



Planta en herradura del Teatro Principal de Valencia.

(Imagen disponible en <http://www.artenetsgae.com/EmevWeb/ES/ES27020.HTM>, página web perteneciente a la Sociedad General de Autores y Editores, última consulta, junio de 2008)



Planta de las localidades del Festspielhaus de Bayreuth, construido bajo la supervisión directa de Wagner.

En forma de abanico y sin localidades en pisos laterales, para primar la buena visibilidad del público hacia el escenario



Interior del Festspielhaus de Bayreuth

2.2.1.5.4 EL ARTÍCULO DE BENITO BUSÓ EN EL BOLETÍN MUSICAL

Cuatro meses después de este *Lohengrin*, Benito Busó Tapia⁸¹¹ publicaba un artículo en el Boletín Musical dedicado a la obra Wagner en general, fechado el 20 de mayo de 1893 y titulado “Moralizar deleitando”.⁸¹² El título está tomado de una expresión de Josep de Letamendi en carta a Joaquim Marsillach fechada el 25 de noviembre de 1877, y que sirvió de célebre prólogo⁸¹³ a la obra de este último *Richard Wagner, ensayo biográfico y crítico*, publicada al año siguiente. Según esta expresión, el arte puede deleitar en el teatro, y mediante este deleite conducir el elemento rudo de la sensibilidad humana hacia fines morales, es decir, “hacer del Teatro una sucursal del Templo”. El deleite humano no sería adecuado al templo, por suponerse manifestación de Dios todo lo que allí sucede, pero sí al teatro, realización humana que se entiende en un sentido wagneriano, como centro unificador de las artes en una sola obra.

Busó cita textualmente las frases que Letamendi dedicaba a esta consideración. Ahora bien, si a Letamendi le interesaba mucho más extensamente el asunto de la unificación de las artes, Busó centró su artículo sobre el carácter de esa educación por el arte, que trata con rasgos mucho más evocativos que teóricos. El presupuesto del planteamiento de Busó es un conflicto entre un espíritu sublime y una vil materia, asociando de una manera muy romántica el primero con la intuición y la segunda con la sensación: “La lucha constante que la humana criatura ha sostenido entre los fenómenos

⁸¹¹ Benito Busó Tapia (Valencia 14-1-1840, Madrid 1913). Hijo de comerciantes. Fundador en 1859 de la Sociedad Coral La Lira, para la cual compuso varias obras, y en 1879 del semanario de artes y ciencias *El Cosmopolita*, donde escribía con el seudónimo “Wagner”. Colaboró en los diarios *El Mercantil Valenciano* y *El Correo* y en las revistas *Crónica de la Música*, *El Coliseo Barcelonés*, *La Ópera*, *La España Musical*, *El Arte*, *El Boletín Musical* y *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. (CLIMENT, J.: “Busó Tapia, Benito”, en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2 p. 807) Leyó discursos, sobre todo de temas musicales, en el Ateneo-Casino Obrero, Ateneo Mercantil y Centro Instructivo y de Recreo, desempeñó la Secretaría general del Conservatorio de Música de Valencia y de otras sociedades e instituciones como Lo Rat-Penat, Escuelas de Artesanos y Ateneo Mercantil. En 1886 recibió la medalla de oro en un certamen del Ateneo-Casino Obrero por un estudio titulado “Diferencias entre el obrero instruido y el ignorante” (RUIZ DE LIHORY, J: *La música en valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987, p.199-200)

⁸¹² Boletín Musical, Año II, Nº 11, p.76-78

⁸¹³ La celebridad procede de haber entusiasmado al propio Wagner. Véanse p.120-121.

*cosmológicos o sensibles y los espirituales o psíquicos.*⁸¹⁴ De una manera bastante más perteneciente a la tradición cristiana que a la sensibilidad romántica, Busó asocia “instintos feroces” y “desenfrenado sensualismo” -que deben ser dominados- con la materia; si la contraparte del espíritu estuviese caracterizada como racional, el artículo estaría estrictamente situado en la línea de una determinada tradición cristiana multiseular, pero esa parte espiritual se encuentra aquí dentro de las categorías típicamente románticas de lo sublime e indefinible, lo que probablemente resulta determinante para alejar el artículo de cualquier intento de raciocinio y lanzarlo directamente a un trabajo evocativo, a menudo cercano a la prosa poética:

“El maestro Wagner persigue un ideal, ideal poderoso de grandes recursos, ideal que desciende de lo infinito para que el hombre de genio y alma grande pueda asimilárselo y aplicarlo en formas distintas a los recursos del arte y combinado con las voces y los instrumentos sirva para deleitar y producir, ora esos arrobos místicos que le extasían y arrebatan su alma, ora esos deliquios purísimos y misteriosos que se apoderan de su ser y lo transportan por mansiones desconocidas allá donde tan solo anidan la verdad suprema y la belleza infinita.” (...) “Dadas las tendencias del gran músico alemán se ve claramente el fin que perseguía, dando a la mayor parte de sus hermosas creaciones, ese idealismo de la leyenda que circuye en una aureola de gloria a las almas puras, hundiendo en los abismos las ambiciones y bastardos instintos del hombre”⁸¹⁵

Parece sonar de fondo el prelude de *Lohengrin* en estas palabras de Busó, y cabe preguntarse qué podría quedar de esta imagen impoluta y etérea sobre la intención wagneriana, si se intentase aplicar al acto primero de *Die Walküre*, o a la instintividad compulsiva del personaje de Siegfried. Se trata de un wagnerismo genuinamente anti-nietzscheano, en el sentido de que parece predispuesto a deleitarse en los aspectos de Wagner que a Nietzsche contrariaban y -con toda probabilidad- a contrariarse con lo que Nietzsche reclamaba de Wagner, el sentido dionisiaco. De hecho, la imagen de Baco aparece en Busó para caracterizar el aspecto negativo, aquello que según este articulista estaba destinado el arte a combatir: “...los ecos báquicos de la

⁸¹⁴ Boletín Musical, Año II, Nº 11, 31 de mayo de 1893, p.77

⁸¹⁵ Idem, p.78

orgía”, que pretendían “entregar la materia al más desenfrenado sensualismo”⁸¹⁶

La visión de Busó sobre el papel del arte carece de conflicto con la tradición moral cristiana: dibuja una breve historia apologética de esa idea sublime en lucha contra la bajeza terrena, donde el cristianismo se colocó en el lado correcto y terminó triunfando sobre una Roma pagana entregada a su opuesto incorrecto, pero cuyo logro en tiempos modernos corría el riesgo de perderse, un logro que Busó caracteriza según el más genuino conservadurismo de la época: “los bellos ideales de la religión, que van unidos a los ideales sagrados de la patria y de la familia.”⁸¹⁷ Aquí resulta potencialmente conflictiva la idea de Wagner relativa a que en un futuro la religión podría ser sustituida por el arte, idea que Busó no sólo no intenta disimular, sino que cita expresamente al comenzar el artículo. Hay una considerable diferencia entre esta idea wagneriana de sustitución y la de subordinación -hacer del teatro “una sucursal del templo”- que apuntaba Letamendi, también citada en este artículo. Busó no salva la distancia conceptual entre ambas posibilidades, sino que más bien produce la impresión de intentar rellenarla en falso mediante un aluvión de evocaciones sobre lo sublime.

La incompreensión que mostraba una parte del público hacia Wagner, una vez establecida por el articulista esa imagen idealizada del compositor, obviamente sólo podía representarse como una acusación contra la sociedad que no le entiende. Esto viene a ser la exclamación con que Busó cerraba el artículo:

“¡Cuán bello es el ideal de Wagner! ¡qué grande se concibe el corazón del artista! ¡pero qué pequeña es la Humanidad para comprender tanta grandeza!”⁸¹⁸

⁸¹⁶ Idem, p.77

⁸¹⁷ Idem, p.78

⁸¹⁸ Idem, p.79

2.2.1.6 LOHENGRIN EN FEBRERO DE 1896

Tras dos años sin representaciones wagnerianas en Valencia, en 1896 se montaba *Lohengrin* en tres ocasiones distintas, siempre en el Teatro Principal, y por supuesto nuevamente en traducción italiana. La primera ocasión correspondía a la corta temporada que ofreció una compañía de ópera dirigida por Joaquim Vehils, que montó *Lohengrin* los días 9, 14, 15, 18 y 20 de febrero. Cabe añadir la función a beneficio de Vehils del día 26, repetida el 27, en que dirigió la *marcha de Tannhäuser* y la obertura de *Rienzi*, añadiendo el preludio de *Lohengrin* el segundo de estos días.

La expectación que despertaba el sólo título de esta ópera en Valencia, quedaba ya fuera de duda, a pesar de los dos años de ausencia. Así lo aseguraba el crítico que firma como “Cojuelo” en el diario El Pueblo:

“*Lohengrin*, desde su estreno, es aquí la ópera predilecta, la favorita, la que llena siempre el teatro, la que atrae y subyuga a inmensa muchedumbre, indiferente con otras obras geniales”⁸¹⁹

También el crítico de La Correspondencia de Valencia confirmaba con rotundidad que esta ópera “es la predilecta de nuestro público”,⁸²⁰ mientras que su colega de El Mercantil Valenciano prefería dejarla simplemente en “una de las óperas predilectas del público valenciano”.⁸²¹

⁸¹⁹ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

⁸²⁰ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸²¹ El Mercantil Valenciano, 10 de febrero de 1896

2.2.1.6.1 LA INTERPRETACION SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Elsa: Giuseppina Cesáreo y Medea Borelli

Lohengrin: Enrique Bertrán

Ortrud: Angélica Nava

Telramund: Achile Moro

Rey: Remo Ercolani

Heraldo: Juan Palou

Director: Joaquim Vehils

La orquesta fue la conocida como orquesta de Goñi

La aparición del diario republicano *El Pueblo*, con sus críticas musicales firmados por “Cojuelo”,⁸²² introdujo un punto de vista mucho más agresivo del habitual. Este articulista mencionaba aquí por primera vez Bayreuth (escrito “Beyruth”) como punto de referencia contemporáneo de versiones wagnerianas a emular, no como mera circunstancia en la vida y hechos de Wagner. Pese a que la mención de Bayreuth era demasiado vaga para plantear exigencias concretas, las representaciones valencianas no quedaban bien paradas con la comparación; donde el resto de la prensa acostumbraba a saludar en triunfo la incorporación -aunque tardía- al repertorio operístico valenciano de las *novedades europeas*, “Cojuelo” ponía el énfasis en lo deficiente e incompleto de esta incorporación:

“No conocemos aquí más que el espectro, el esqueleto del *Lohengrin*, un simulacro, cuya vista desesperaría al insigne maestro alemán”.⁸²³

⁸²² El apodo hace referencia a la obra satírica *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, y este crítico parece ser Vicente de Ávalos, según se desprende posteriormente de una información en *El Correo de Valencia* de fecha 9 de noviembre de 1899, donde se señala a Vicente de Ávalos como el corresponsal musical habitual en *El Pueblo*. Vicente de Ávalos fue concejal republicano en el Ayuntamiento de Valencia, y uno de los promotores de la creación de la Banda Municipal de Valencia. Como se verá, la desaparición de la firma “Cojuelo” en las páginas de la crítica musical coincidirá con el polémico nombramiento de Ávalos como Comisario de Mercados, lo que apunta también en favor de esta identificación. Véase p. 481.

⁸²³ *El Pueblo*, 10 de febrero de 1896

Ante este referente bayreuthiano, la escenografía -particularmente sus carencias- cobraba mayor relieve del habitual:

“(Esta obra) requiere un escenario capaz y dispuesto para el desarrollo y representación de la poética ribera del Escalda, donde bullen los guerreros sajones y brabantinos apiñados en torno de la encina secular...”⁸²⁴

Pero lo que sucedía en realidad, según este crítico, era que “se nos puso en escena esa partitura con los artistas que el destino nos ha deparado, la nueva orquesta y... el río de lona desteñida y horizonte pelado, y los torreones de color de chocolate”.⁸²⁵

El trabajo de la orquesta y de su director Vehils resultó unánimemente elogiado. La primera representación estaba prevista para el día 8 y fue aplazada en el último momento para dar más tiempo a los ensayos (no toda la prensa se enteró), pero al parecer eran los coros, no la orquesta, quienes necesitaban de ese tiempo.⁸²⁶ En la enfática opinión del crítico de La Correspondencia de Valencia, la primera representación “fue ante todo, y sobre todo, un triunfo grande, colosal, para la orquesta”.⁸²⁷ Esta formación era la que dirigía habitualmente Andrés Goñi, quien respetando la dirección de Vehils tocaba en esta ocasión como concertino de su propia formación orquestal. La interpretación del prelude obtuvo un rotundo éxito de aplausos que -siguiendo la costumbre para estos casos- produjo la repetición íntegra, aprovechando Vehils para hacer a Goñi partícipe de los aplausos. En la opinión de “Cojuelo”, con esto “acabaron las alegrías”, ningún cantante estuvo a la altura de la obra.⁸²⁸ El resto de la prensa valenciana fue mucho menos destructiva con los demás intérpretes, aunque también el crítico de La Correspondencia de Valencia -que firma como “S.Klein”- enfatizó la distancia entre orquesta y resto de intérpretes, asegurando que “si anoche, en lugar de cantarse *Lohengrin*, se hubiera ejecutado, dado que fuera posible, a orquesta sola, hubiera asistido el

⁸²⁴ Idem

⁸²⁵ Idem

⁸²⁶ Las Provincias, 9 de febrero de 1896

⁸²⁷ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸²⁸ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

público a un éxito de los que dejan recuerdo perdurable”.⁸²⁹ Tan sólo “Cojuelo” comentando el tercer *Lohengrin*, el del día 15, apostillaba alguna observación exigente respecto del trabajo de Vehils:

“Una indicación al maestro Vehils. Las partituras, como las leyes, tienen letra y espíritu. ¿Por qué no procura él interpretar el espíritu de la de *Lohengrin*?”⁸³⁰

El papel de Lohengrin cantado por Bertrán, en opinión de “Cojuelo”, entraba en contradicción con la naturaleza de su voz: “potente y hermosa en el registro agudo, tórnase seca y desagradable en las notas graves, especialmente cuando la adelgaza, y por ello no puede decir con delicadeza”.⁸³¹ El crítico de *El Mercantil Valenciano*, por su parte, lo describía en términos cerradamente subjetivos como un intento fallido:

“Trabajó con una voluntad rayana en heroísmo, estuvo buscando toda la noche con verdadero anhelo la nota característica, el acento especial, lo que llamaremos el *quid divinum* en el canto del personaje de San Graal, y no pudo dar con él más que en algunos instantes, pero eran éstos ráfagas de inspiración que apenas llegaban se desvanecían”⁸³²

Otro Bertrán distinto parece haber escuchado ese mismo día el crítico de *Las Provincias*, más acorde con el criterio general del público, que aplaudió calurosamente en algunas ocasiones: “cantó con suave voz la melodía del Cisne, y en la escena y dúo con Elsa dijo muy bien las frases culminantes, acogidas con una verdadera tempestad de aplausos”.⁸³³ Sin embargo, a partir del segundo acto “ya no pudo lucir su hermosa voz con igual éxito que en el primero”, pues al parecer “se hallaba muy afónico”.⁸³⁴ Desde *La Correspondencia de Valencia*, “S. Klein” confirma esta misma impresión dispar entre el primer acto y los siguientes, aunque matizando -para sobrepasar en este caso la benevolencia del público- que “tanto en el dúo del tercero como en

⁸²⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 10 de febrero de 1896

⁸³⁰ *El Pueblo*, 16 de febrero de 1896

⁸³¹ *El Pueblo*, 10 de febrero de 1896

⁸³² *El Mercantil Valenciano*, 10 de febrero de 1896

⁸³³ *Las Provincias*, 10 de febrero de 1896

⁸³⁴ *Idem*

el *racconto* y despedida del cuarto tuvo frases muy hermosas y acentos muy sentidos que merecieron, aunque no lo obtuvieron, el aplauso del público”.⁸³⁵

En la representación del día 14, para el crítico de El Mercantil Valenciano, Bertrán “sacó mayores efectos de su potente y bien timbrada voz”, extendiendo una buena actuación también al segundo acto, si bien llegó al *racconto* “notándose algún cansancio por el esfuerzo que antes había hecho, lo mismo que en la despedida”.⁸³⁶ Este crítico echa en falta algo más de técnica y dominio de la voz en la versión de Bertrán: “No deje de tener presente el simpático tenor que no basta fiarlo todo a las facultades de voz, por brillantes que estas sean”.⁸³⁷ La mejor impresión de Bertrán se confirmaba también para este otro día por el crítico de Las Provincias, que sin embargo insiste en que también esta vez “el primer acto fue el mejor cantado”.⁸³⁸ No pudo asistir “Cojuelo” a esa segunda representación, por enfermedad, consignando su sustituto una escueta nota sobre el aplauso recibido del público, pero a la representación del siguiente día sí asistió, y escribió una opinión inmisericorde sobre la naturaleza de esa mejoría operada en Bertrán: “Anoche gritó más; pero no cantó mejor.”⁸³⁹ Observación ésta menos diplomática, pero de contenido similar a la de El Mercantil Valenciano. E insistiendo sobre el asunto de la naturaleza inadecuada de la voz de Bertrán para el personaje, “Cojuelo” no dudaba en distanciarse del público y de sus valoraciones, que insólitamente aparecían satirizados en una crítica operística valenciana de prensa: “Si pudiera él conocerse a sí mismo, despreciaría los aduladores, olvidaría los aplausos que la masa inconsciente prodiga a sus alardes de voz, y no se ceñiría más el casco del cisne”⁸⁴⁰

Comentando la representación del día 18, los críticos de El Mercantil Valenciano y de Las Provincias insistían en una nueva mejoría de Bertrán, mientras el de El Pueblo no se movió de su sitio. En La Correspondencia de Valencia se aseguraba que Bertrán había cantado contraviniendo prescripción

⁸³⁵ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸³⁶ El Mercantil Valenciano, 15 de febrero de 1896

⁸³⁷ Idem

⁸³⁸ Las Provincias, 15 de febrero de 1896

⁸³⁹ El Pueblo, 16 de febrero de 1896

⁸⁴⁰ Idem

médica, pues se encontraba afectado todavía por una gripe que arrastraba desde su llegada a Valencia.⁸⁴¹ Tan solo respecto de la última representación, la del día 20, “Cojuelo” admitía a desgana algo de bueno en la actuación de este tenor: “logró imprimir sentimiento a las sentidas frases de consuelo que dirige a Elsa en el acto segundo, y a la despedida del acto último.”⁸⁴²

Lo cierto es que Bertrán se encontraba en el comienzo de una dolencia, que terminaría haciéndole pasar por el quirófano y mermaría bastante su carrera posterior.⁸⁴³

El papel de Elsa fue interpretado por Cesáreo los días 9, 14 y 15, y por la esperada Medea Borelli los días 18 y 20, intercambiando con la primera el papel de Elsa por el de Santuzza en *Caballería rusticana*.⁸⁴⁴ Siguiendo su línea dura, “Cojuelo” comentaba el primer día de Cesáreo que “hizo una Elsa incolora, y sin cantar mal, no dio relieve en ningún caso a su delicadísimo papel, que, sin duda, no entendió”.⁸⁴⁵ Más indulgente se mostró sobre el día 15, por considerar que Cesáreo cantaba con mala salud: “nada debo decir, pues la ví verdaderamente enferma, y así la vio también el público, que respetó cortésmente su indisposición”⁸⁴⁶ Según “S.Klein” de La Correspondencia de Valencia, Cesáreo estaba ya enferma el primer día, esforzándose por realizar un buen papel, “consiguiéndolo unas veces, y otras no”.⁸⁴⁷ El crítico de El Mercantil Valenciano, con todo, puntualizaba que “Las facultades de la señorita Cesáreo no se adaptan bien a la expresión de la poética parte de Elsa, agravando más este efecto la indisposición de la garganta que al mediar la ópera aquejó a dicha artista”.⁸⁴⁸ De nuevo más benigno el crítico de Las Provincias, consideraba que en el dúo del primer acto “Cesáreo dijo con mucha ternura toda su parte” y que en el segundo acto estuvo bien, luciendo menos en el dúo del tercer acto por la indisposición de Bertrán.⁸⁴⁹

⁸⁴¹ La Correspondencia de Valencia, 19 de febrero de 1896

⁸⁴² El Pueblo, 21 de febrero de 1896

⁸⁴³ Véanse p.619-620

⁸⁴⁴ El Pueblo, 17 de febrero de 1896

⁸⁴⁵ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

⁸⁴⁶ El Pueblo, 16 de febrero de 1896

⁸⁴⁷ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁴⁸ Idem

⁸⁴⁹ Las Provincias, 10 de febrero de 1896

Con la sustitución de Cesáreo por Medea Borelli, cuya aparición era esperada con independencia de la ópera que cantase, se acabaron las medias tintas. El antes disgustado “Cojuelo” pasaba directamente al entusiasmo, y a Borelli dedicó más de la mitad del espacio que ocupaba en comentar la representación del día 20:

“Todo cuanto se diga en elogio de Medea Borelli como artista, es poco. No habíamos visto todavía *hacer* el papel de Elsa hasta esta temporada. Estamos poco acostumbrados a ver tales primores en cantantes de ópera. No es en la *Gioconda*, ni en *Los amantes de Teruel* donde la señora Borelli ha rayado a más altura. Su privilegiado talento, sus sobresalientes dotes artísticas se han revelado ahora en *Lohengrin*. La labor que hace en la hermosísima partitura wagneriana, es un bordado al realce, con verdadero lujo de detalles y matices, como podría hacerlo la actriz europea más famosa. Ha estudiado tan a fondo el tipo de la candorosa y desdichada bravantina; lo ha comprendido con tal acierto, que el auditorio queda subyugado desde que la ve aparecer en escena, y todo el interés se reconcentra en ella, y en ella convergen todas las miradas de los que conocen la trama del tiernísimo episodio que creó el maestro alemán. No es posible que aquella célebre madama Materna, la predilecta de Wagner, lo hiciese mejor. Es desesperante que las cuerdas vocales se vayan extinguiendo en la garganta de esta eminente artista. Hay ocasiones que no debieran llegar jamás.”⁸⁵⁰

Evidentemente, “Cojuelo” no parece haber presenciado ni tener noticia de la otra ocasión en que Medea Borelli cantó el papel de Elsa en el Teatro Principal de Valencia, el día 20 de marzo de 1890. El crítico de *El Mercantil Valenciano* sí tenía presente ese recuerdo, y al parecer el público también, que llenaba completamente el teatro: “no ha olvidado el público valenciano el recuerdo que dejó dicha insigne artista en el mismo papel la otra vez que estuvo en Valencia.”⁸⁵¹ Y según este crítico, “desde las primeras escenas la Borelli comenzó a cautivar la atención del público con su limpia y delicada manera de frasear, con la vocalización clara y fluida que distingue a dicha artista y con la mímica expresiva y convincente que da a todos sus movimientos”.⁸⁵² “S.Klein” en *La Correspondencia de Valencia* confesaba haber temido que el éxito de Borelli haciendo Elsa no llegase a tanto como cuando

⁸⁵⁰ *El Pueblo*, 21 de febrero de 1896

⁸⁵¹ *El Mercantil Valenciano*, 19 de febrero de 1896

⁸⁵² *Idem*

cantó poco antes la *Gioconda* de Poncielli, ya que el papel carecía de “frases de efecto” y “estas son siempre las que en nuestro Teatro Principal se aplauden”,⁸⁵³ pero no fue así.

Sobre Nava en el papel de Ortrud recayeron las peores críticas de los diarios: “le viene muy holgado el traje de *Ortruda*”,⁸⁵⁴ según “S. Klein”, sus “facultades son inferiores a las que exige el papel de *Ortruda*”,⁸⁵⁵ según el crítico de El Mercantil Valenciano, y aunque el complaciente crítico de Las Provincias le concedía una escueta aprobación, “Cojuelo” se manifestaba particularmente cáustico:

“En cuanto a Ortruda, sólo diremos que fue la más afortunada de la noche, puesto que milagrosamente se libró del *meneo* que merecía. Tiene buena sombra la Sra. Nava”.⁸⁵⁶

Y comentando la posterior representación del día 15:

“De Ortruda nada quiero hablar, porque me indigno y perderé los estribos. Que la perdone Wagner; yo no le perdono lo que me ha hecho sufrir”.⁸⁵⁷

Moro como Telramund “no hizo nada notorio”,⁸⁵⁸ según “S. Klein”, mientras que el crítico de Las Provincias concedía que “dentro de sus condiciones de voz, no estuvo mal”,⁸⁵⁹ y el de El Mercantil Valenciano mencionaba que su “meritorio trabajo” se vio perjudicado por la deficiencia en las voces principales.⁸⁶⁰ Según “Cojuelo”, siempre más riguroso, Moro “estuvo cantando desigualmente y moviéndose con exageración”.⁸⁶¹

Nada mejor se escribió en prensa para Ercolani como rey, del que se podía leer que “hizo un rey fiero, lacónico, seco, irritado, tal vez porque nadie le

⁸⁵³ La Correspondencia de Valencia, 19 de febrero de 1896

⁸⁵⁴ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁵⁵ El Mercantil Valenciano, 10 de febrero de 1896

⁸⁵⁶ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

⁸⁵⁷ El Pueblo, 16 de febrero de 1896

⁸⁵⁸ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁵⁹ Las Provincias, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁰ El Mercantil Valenciano, 10 de febrero de 1896

⁸⁶¹ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

hacía caso”⁸⁶², y que “dio muy poco realce al tipo de rey”,⁸⁶³ aunque el crítico de Las Provincias reiteraba con él su benignidad general y escribía que “cantó la parte de rey con su habitual destreza”.⁸⁶⁴

El secundario papel de Palou como Heraldó mereció la aprobación del intransigente “Cojuelo” -“todos que hubieran estado a su altura”⁸⁶⁵-, y “S.Klein” destacaba el mérito de haber recibido aplausos, estando vivo el recuerdo del que -según este crítico- fue un modelo de Heraldó, el que cantase Vaurell en el primer *Lohengrin* valenciano.⁸⁶⁶

Los coros parecen haber sido el aspecto musical más deficiente de estas representaciones, coincidiendo en dicha apreciación crítica y público: “Sólo los pobres coristas pagaron el *pato*. Para ellos no hubo piedad, a pesar de que hicieron mucho más que era de esperar.”⁸⁶⁷ Según La Correspondencia de Valencia, “si en el primer acto hicieron proezas, en los restantes flaquearon seguramente por falta de ensayos”,⁸⁶⁸ según El Mercantil Valenciano “sin duda a causa de la precipitación en los ensayos, dejaron que desear”,⁸⁶⁹ y según Las Provincias “en los últimos actos se advirtió falta de ajuste y poca seguridad”.⁸⁷⁰ Los días 14 y 15 acreditaban una evolución favorable: “mejoraron mucho”,⁸⁷¹ afirmaba El Mercantil Valenciano, y “cumplieron con algún que otro desajuste”,⁸⁷² según el exigente crítico de El Pueblo. Pero para el día 18 y siguientes esta mejoría se había extrañamente desvanecido: “Los coros no han entrado todavía en la ópera *Lohengrin*”,⁸⁷³ publicaba El Mercantil Valenciano, “sólo los coros tuvieron lunares de ajuste y precisión”,⁸⁷⁴ se reconocía desde

⁸⁶² El Pueblo, 10 de febrero de 1896

⁸⁶³ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁴ Las Provincias, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁵ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁶ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁷ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁸ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁶⁹ El Mercantil Valenciano, 10 de febrero de 1896

⁸⁷⁰ Las Provincias, 10 de febrero de 1896

⁸⁷¹ El Mercantil Valenciano, 15 de febrero de 1896

⁸⁷² El Pueblo, 16 de febrero de 1896

⁸⁷³ El Mercantil Valenciano, 19 de febrero de 1896

⁸⁷⁴ Las Provincias, 19 de febrero de 1896

Las Provincias, y “estuvieron más desiguales que en otras representaciones”,⁸⁷⁵ según La Correspondencia de Valencia.

Las deficiencias en la dirección de escena eran mencionadas por La Correspondencia de Valencia sin precisarlas: “fue de desacierto en desacierto, poniendo a los artistas en un compromiso a cada minuto”.⁸⁷⁶ Las Provincias y El Mercantil Valenciano no hicieron mención del asunto, pero “Cojuelo” le concedía más relevancia, aprovechando para afilar su humor sarcástico:

“No hubo derramamiento de sangre. En el desafío del acto primero, cayó al suelo Telramondo por la voluntad divina, no por el golpe de su contrincante; el mismo Telramondo murió en el acto tercero de una mirada penetrante que le dirigió Bertrán, antes que por la espada, y Ortruda, en el último acto, cayó sin sentido cuando se le antojó, antes de habersele antojado el callarse la acción del encantamiento del principillo. El principillo surgió de las ondas, porque el cisne tuvo a bien sumergirse, cediéndole el sitio. Con lo expuesto, y con decir que nadie estaba en su sitio en toda la noche y que hubo varias salidas *en falso*, queda suficientemente encomiada la dirección de escena”.⁸⁷⁷

2.2.1.6.2. LA CRÍTICA:

DIFERENCIAS DE MATIZ Y DE FONDO EN “EL PUEBLO”

El nuevo diario republicano El Pueblo, con su crítico musical bajo el seudónimo de “Cojuelo”, ya se ha mencionado que introducía en la prensa valenciana un criterio más agresivo y exigente sobre la interpretación. Esta exigencia se apoyaba en una percepción mucho más viva y presente del referente europeo. El artículo de El Pueblo que precede a la primera representación comienza por exponer en tono superlativo algunas exigencias del drama wagneriano, continúa mencionando la construcción del teatro de Bayreuth como instrumento para satisfacer dichas exigencias, y finalmente introduce la mención a Valencia en el contexto de una comparación con Madrid. Aparentemente, el periplo introductorio no es muy diferente al habitual en los otros diarios valencianos, que ya desde el primer estreno de *Lohengrin*

⁸⁷⁵ La Correspondencia de Valencia, 19 de febrero de 1896

⁸⁷⁶ La Correspondencia de Valencia, 10 de febrero de 1896

⁸⁷⁷ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

en Valencia -como se ha visto- pasaban del autor, sus ideas, su vida, su obra, a la representación en Valencia, previa mención de Bayreuth y de algún referente de Madrid o Barcelona. La diferencia consiste en que “Cojuelo” altera la perspectiva: donde antes se visionaba al compositor y a la realidad europea como un cuadro de fondo -al que urgía incorporarse, por razones de *progreso* y de *buen tono* cultural- y a Valencia como un primer plano ineludible, ahora el crítico lo mira todo desde fuera, y la situación misma de Valencia y de España forma ya parte de ese cuadro, en un mismo plano de observación; esto no podía sino dejar en evidencia una disonancia de carencias y desfases valencianos, tanto respecto de Europa en general como de las intenciones de Wagner en particular. Tan solo respecto de la realidad nacional, la situación valenciana puede mantener cierta dignidad comparativa:

“Es raro, pero cierto, que aquí en Valencia, conociendo menos música de Wagner que en Madrid, cuenta esa música con más apasionados, con más entusiastas”.⁸⁷⁸

“Cojuelo” evita en general la costumbre de sus colegas de citar las frases o palabras concretas donde el cantante tuvo un detalle brillante y recibió un aplauso; su valoración es más global, cosa que no resultaba tan evidente al comentar representaciones de otros compositores. Pese a esto, no llega al extremo de criticar los hábitos de escucha y comportamiento del público valenciano: los aplausos que interrumpen la representación son aludidos a veces lacónicamente, sin apenas especificar el momento en que suceden, pero sin sombra de censura hacia esta costumbre. Sólo en la valoración final de los intérpretes -mucho más exigente- se distanciaba “Cojuelo” del público, distancia valorativa *de facto* que se convertía en militante respecto de sus colegas en otros diarios, cuya benevolencia despreciaba. No habiendo podido presenciar “Cojuelo”, por enfermedad, el segundo *Lohengrin*, y recibiendo éste críticas elogiosas incluso de su sustituto en El Pueblo, al día siguiente se apresuró a marcar con sorna las distancias:

⁸⁷⁸ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

“Había yo leído en los diarios que el segundo *Lohengrin* fue muy superior al primero y que todo había mejorado; pero soy muy *Santo Tomás* yo en esta materia, y no me fío más que de lo que veo con mis ojos y oigo con mis oídos, porque se dicen a lo mejor unas cosas en esos diarios y son de tan buena pasta mis colegas, que, francamente, (y lo digo sin ánimo de molestarles, reconociendo la idoneidad y la competencia de todos), soy *ateo* en el asunto de referencia, y por lo demás, su más atento afectísimo s.s., etcétera”.⁸⁷⁹

Pero si en la valoración de los cantantes “Cojuelo” mostraba solamente diferencias de matiz y de exigencia con respecto a la crítica habitual, su interés por detallar la dirección escénica (en este caso sus deficiencias) puede considerarse prácticamente una novedad en la prensa valenciana, que hasta el momento apenas había reparado en otra cosa que en la riqueza de los vestuarios o en el encanto de los decorados, y que consideraba el aspecto de actores en los cantantes desde un punto de vista exclusivamente individual. A “Cojuelo” le interesaba la veracidad de la acción escénica, su adecuación al argumento representado; el cantante no interpretaba solamente un papel individual, sino que debía adecuarse a la situación dramática y a los demás personajes.⁸⁸⁰ Es el único crítico que satirizó sobre este último aspecto la actuación de Moro como Telramund, que al parecer cantó su parte en el primer acto sin dirigirla hacia el rey: “su vasallo Federico de Telramondo le volvía la espalda, corriendo por la escena, sin acordarse de que estaba hablando con su soberano”.⁸⁸¹

Para “Cojuelo”, el distanciamiento respecto de la realidad valenciana -ya sea de fondo, o más frecuentemente, mera pose beligerante-, está vinculado como compañero necesario a un sentido de independencia personal, que se evidencia notoriamente en su forma de expresarse. El precio, bastante previsible, seguramente estaba en una peor adaptación a observar con precisión los sucesos locales: “Cojuelo” a menudo parece estar peor o más tardíamente informado que sus colegas sobre algunos entresijos de las representaciones, especialmente cuando conciernen a los cantantes. Es el

⁸⁷⁹ El Pueblo, 16 de febrero de 1896

⁸⁸⁰ Recuérdese la cita de la p.349

⁸⁸¹ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

único crítico que no parecía informado de que Cesáreo cantaba ligeramente enferma ya desde la primera representación, hecho que se verá confirmado poco después cuando se suspriman algunas representaciones por la mala evolución de su enfermedad. Sólo después de que se suspendiese la representación del día 11 por este motivo, “Cojuelo” caerá en la cuenta el día 14 de que Cesáreo seguía cantando enferma. El día 15 -otro ejemplo en el mismo sentido- Las Provincias ofrecía la noticia de haber fallado las negociaciones para atraer a la temporada valenciana al tenor Cardinalli, que se encontraba en Barcelona, y de una cierta compensación al público pasando Borelli a cantar en *Lohengrin*; El Mercantil Valenciano retomaba esta noticia al día siguiente, ofreciendo más detalles; El Pueblo no recogía el suceso sino a los dos días, el 17, sin aportar nada nuevo. Por último, como ya se ha señalado, al comentar la actuación de Borelli como Elsa, “Cojuelo” es el único crítico que no parece recordar que esta soprano ya había cantado ese papel en Valencia. Quizás tenga poco de casual que el crítico que antes obtuvo la información sobre las negociaciones falladas con Cardinalli, el de Las Provincias, resulte con diferencia el más benevolente a la hora de comentar la actuación de todos los cantantes, pagando así –puede suponerse- un precio diplomático por unas relaciones *de camerino* fluidas, que seguramente poco importaban a “Cojuelo”.

2.2.1.6.3 EL PÚBLICO

El éxito en cuanto a la afluencia de público fue muy notable en el primer día y en los últimos. Respecto del primer día, “Cojuelo” en El Pueblo recreaba con soltura literaria la concurrencia:

“El teatro estaba lleno, y sobraba gente para llenarlo otra vez. El aspecto de abajo era el de las grandes solemnidades; el de arriba el de las grandes tempestades. De las barandillas, a estilo de plaza de toros, colgaban infinidad de capas y otras prendas de abrigo, que daban a la sala el aspecto de un colosal bazar de ropas hechas; y los pasillos de las butacas estaban totalmente ocupados por los excedentes de cupo.”⁸⁸²

⁸⁸² Idem

O como más lacónicamente reseñaba el crítico de Las Provincias, “fue lo que se llama un lleno completísimo”.⁸⁸³ Tan “completísimo”, que el mismo diario El Pueblo, dejándose de ditirambos literarios, criticaba duramente al día siguiente que se dejase entrar a más gente de la que cabía:

“Anteanoche se despacharon tantas entradas de más en el teatro Principal, que los acomodadores de los pisos altos, viéndolo ya todo lleno, enviaban a los pasillos de las butacas a los que iban subiendo, y al primer entreacto fueron muchas las personas que se marcharon, vendiendo las contraseñas de salida. Así sucedió que en todos los corredores y en los pasillos que circuyen el patio de las butacas, se formó un doble cordón de espectadores que estaban molestos y molestaban a todos los que tenían que salir o entrar. Es un abuso que no debe repetirse, porque además de que todo el que toma su billete en reja tiene derecho a un asiento, da lugar el exceso de concurrencia a conflictos y a griterías que promueven con razón los descontentos”⁸⁸⁴

No tiene este otro artículo la firma de “Cojuelo”, ni deja ver la soltura literaria que le caracteriza, y por lo demás esos “conflictos” y “griterías” de los espectadores mal alojados parece que deben relacionarse con la mención que “Cojuelo” hacía el día anterior, comentando que los aplausos al preludeo inicial sucedieron “sofocando con indignación las tentativas de grito de algunos *retrógrados* perversos”.⁸⁸⁵ El resto de la prensa no hace mención de estos problemas, por lo que debe suponerse que no llegaron a entorpecer gravemente la representación. La situación de exceso de cupo, sin embargo, no parece que fuese muy distinta a la que provocó el sonado incidente del primer día del *Lohengrin* de 1893, y sobre el hecho de que esta vez no llegase a provocar el mismo resultado de interrumpir la obra no ofrece la prensa mayores pistas, salvo quizás que los excedentes se encontraban ahora mal acomodados, pero al menos dentro de la sala.

La prensa valenciana coincide en que la extraordinaria afluencia no respondía al reclamo de alguna de las voces solistas, sino de la obra en sí:

⁸⁸³ Las Provincias, 10 de febrero de 1896

⁸⁸⁴ El Pueblo, 11 de febrero de 1896

⁸⁸⁵ El Pueblo, 10 de febrero de 1896

“Pocas obras del moderno repertorio tienen tantos partidarios en Valencia como *Lohengrin*, de Wagner”,⁸⁸⁶ en expresión de Las Provincias.

A la tercera representación, sin embargo, “el teatro estaba desanimadísimo”,⁸⁸⁷ a la cuarta, debido al reclamo que suponía Medea Borelli en el papel de Elsa, la sala mostraba “un aspecto animado y brillante”,⁸⁸⁸ “no hubo localidad vacía, y presentaba la platea el aspecto de los buenos tiempos de aquel coliseo”,⁸⁸⁹ pero a la quinta y última, con alza en los precios, otra vez “había poca gente”, en opinión de “Cojuelo” porque “nuestra burguesía no puede resistir muchas veces el alza de taquilla, menos si en el escenario se la corresponde mal”.⁸⁹⁰ Se confirmaba así la sensibilidad de la afluencia de público a las variaciones importantes en los precios de taquilla, ya evidenciada en el *Lohengrin* de 1893, aunque en este caso la prensa no permite conocer en qué zona se encontraban los mayores huecos.

Por lo demás, nada que añadir de nuevo en este año respecto a los hábitos del público de esperar la frase o el detalle brillante, interrumpir con aplausos y pedir y obtener repeticiones de los fragmentos más estimados. Esto alargaba las funciones: la del día 14, por ejemplo, comenzaba a las ocho y media de la tarde y terminaba a la una y cuarto de la madrugada, pese a que el Reglamento de teatros (por lo visto rara vez cumplido) ordenaba terminar cualquier función antes de las doce.⁸⁹¹

⁸⁸⁶ Las Provincias, 10 de febrero de 1896

⁸⁸⁷ El Pueblo, 16 de febrero de 1896

⁸⁸⁸ El Mercantil Valenciano, 19 de febrero de 1896

⁸⁸⁹ Las Provincias, 19 de febrero de 1896

⁸⁹⁰ El Pueblo, 21 de febrero de 1896

⁸⁹¹ El Mercantil Valenciano, 15 de febrero de 1896

2.2.1.7 LOHENGRIN EN ABRIL Y MAYO DE 1896

El mismo año de 1896 se montaba de nuevo *Lohengrin* en el Teatro Principal, sin que hubiesen transcurrido dos meses desde la última representación de la anterior compañía. La contratación de la temporada, que comprendía un abono de 14 funciones, se hacía esta vez directamente desde la empresa arrendataria del Teatro Principal, dirigida por José Vidal, por medio de las negociaciones del agente teatral Luis Zagri y del abogado Fernando Ros, acudiendo las figuras contratadas desde distintas procedencias de los circuitos del sur europeo, tales como Génova, Madrid o Lisboa,⁸⁹² y proclamando la empresa desde la prensa el ambicioso objetivo de “elevar nuestro coliseo al nivel de los mejores teatros de Europa”.⁸⁹³ La prensa iba anunciando con la conveniente oportunidad que muchas “distinguidas” familias de Valencia ya habían reservado su abono y que los precios, a pesar de resultar más elevados de lo habitual, resultaban baratos en vista de la calidad de los intérpretes. A pesar de la buena respuesta inicial del público ante estos reclamos, resultó finalmente una temporada problemática que concluyó antes de lo previsto y dejó pendientes obligaciones económicas con intérpretes y abonados, que se ventilaron en abundantes comunicados personales a la prensa. Sucedieron esta vez nada más que dos funciones de *Lohengrin*, los días 23 de abril y 6 de mayo, la primera de ellas la más accidentada de cuantas representaciones wagnerianas habían tenido lugar hasta entonces en Valencia. La segunda llegó tras superar muchas dificultades, relacionadas con problemas económicos de la compañía, que estuvieron a punto de hacer finalizar la temporada. Los problemas estallaron el 26 de abril cuando se intentó cantar *Cavalleria Rusticana* con un tenor en el papel de Turiddu distinto al anunciado, pues Bertrán se negaba a cantar por no haber cobrado; el griterío del público impidió que se llevase a cabo la representación, y la empresa hubo de ceder y consiguió que cantase Bertrán esa misma noche, después de ofrecer al público *I Pagliacci* para ganar tiempo. No terminaron así los problemas, como evidenciaba el hecho de que el bajo Sabélico anunciase mediante comunicado a la prensa que abandonaba la temporada y la ciudad el 4 de mayo, por no

⁸⁹² Las Provincias, 29 de marzo de 1896

⁸⁹³ Las Provincias, 25 de marzo de 1896

haber cobrado sus honorarios a pesar de pactar previamente con el Teatro Principal una rebaja del 35%,⁸⁹⁴ abandono que no llegó a suceder. Los problemas económicos, con todo, llevaron a finalizar la temporada antes de lo previsto, ocasionando las consiguientes reuniones de los abonados defraudados y las tensas negociaciones de éstos con la empresa para recuperar, previa rebaja, al menos una parte del importe correspondiente a las funciones no realizadas.⁸⁹⁵

2.2.1.7.1 EL CORTE DE MANGAS DEL TENOR IBÓS

El anuncio del tenor francés Guillaume Ibós en el papel de Lohengrin fue aireado por la prensa como gran acontecimiento, citando algunas críticas muy elogiosas que había recibido en Madrid, como la aparecida en *El Imparcial*:

“Sin regateos ni discusiones fue proclamado el tenor Guillermo Ibós la noche en que debutó con *Lohengrin*, uno de los mejores artistas que han pisado las tablas del Real.”⁸⁹⁶

Se hacía referencia, también, a un periplo profesional en el que pasó de teniente de caballería del ejército francés a tenor de ópera, siguiendo los consejos de sus amigos, pero obviamente sin mencionar su participación en el estreno francés del *Werther* de Massenet en la *Opéra Comique* de París tres años atrás, el 16 de enero de 1893, que no resultó un suceso afortunado. Esta propaganda favoreció un lleno casi completo del teatro y también unas expectativas muy exigentes hacia el tenor:

“Estaban llenas las butacas, había pocos vacíos en las estanterías rojas y las alturas rebosaban gentío tumultuario y rebullente. La elevada tarifa de taquilla, la trompetería de que venía precedido el tenor Ibós, los circunloquios y rodeos de éste para presentarse en nuestro teatro, las rimbombantes promesas de un acontecimiento lírico y otras muchas circunstancias concurren para ocasionar una expectación inmensa y una atmósfera tempestuosa.”⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ Las Provincias, 5 de mayo de 1896

⁸⁹⁵ Las Provincias, 24 de mayo de 1896 y 25 de mayo de 1896

⁸⁹⁶ Citado en Las Provincias, 8 de abril de 1896

⁸⁹⁷ El Pueblo, 24 de abril de 1896

Según El Mercantil Valenciano, el día 23 cantó Ibós en el Teatro Principal indispuerto,⁸⁹⁸ extremo que indirectamente confirmaba el crítico de La Correspondencia de Valencia, al referir que “al decir de los que le han oído en la corte, no estaba en la posesión plena de sus facultades”.⁸⁹⁹ Las Provincias ofrecía un punto de vista distinto en contra de Ibós, no necesariamente incompatible con el anterior:

“Se ha formado aquí un criterio especial acerca de la interpretación que ha de darse a esta *particella*, y todo lo que no encaje dentro de ese criterio, resulta desabrido para el público. No puede negarse que el señor Ibós domina la obra; que tiene bonita voz y posee una escuela de canto perfecta. Pero esto no lo es todo en un artista que pretende pasar por eminencia. El público desea algo más, y con esa esperanza asistió al teatro.”⁹⁰⁰

El caso es que la actuación de Ibós quedó lejos, para muchos, de satisfacer las expectativas que se habían creado. Según El Mercantil Valenciano, que colocaba la crítica en la página de portada del periódico:

“Durante los entreactos el *foyer* y los pasillos estaban convertidos en un hervidero. Todos comentaban en alta voz las condiciones artísticas del Sr. Ibós, y como sucede en tales casos, mientras había algunos que rebajaban mucho su importancia, otros en cambio la ponían por las nubes”.⁹⁰¹

Entre las cosas poco favorables que se decían de Ibós, según El Pueblo, se colocaban epítetos como “*bibelot*, *monín* y *artículo de París*”.⁹⁰² Durante todo el primer acto, según Las Provincias, “se mantuvo el público reservadísimo”, y en el segundo acto “tras bajar la cortina se oyeron algunos siseos en la sala”.⁹⁰³ Con el *racconto* del tercer acto parece que mejoraron las cosas, “fue el único número aplaudido”, pero “con los aplausos se oyeron algunas manifestaciones de desagrado, muy pocas, casi insignificantes, pero lo suficientes para que el tenor manifestase visiblemente su disgusto.”⁹⁰⁴ De ahí al

⁸⁹⁸ El Mercantil Valenciano, 24 de abril de 1896

⁸⁹⁹ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹⁰⁰ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹⁰¹ El Mercantil Valenciano, 24 de abril de 1896

⁹⁰² El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹⁰³ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹⁰⁴ Idem

final Ibós ocultó deliberadamente su voz, cosa que suplió el público mostrando la suya: la despedida de Lohengrin “fue coreada con protestas que descendían, cual aparatosa tormenta, desde las alturas”.⁹⁰⁵ Parece ser que ya de pie en la barca, y enfilando el camino de retorno al lejano e ideal reino del Grial, escuchó Ibós que le deseaban “buen viaje”,⁹⁰⁶ cosa que no le agradó, y el público valenciano hubo de ver a continuación cómo el admirado personaje de Lohengrin se alejaba en su barca haciéndoles un “corte de manga”.⁹⁰⁷ Esta insólita escenificación del final fue muy mal recibida: “la irritación del concurso ante tamaña desvergüenza, fue unánime e indescriptible, y una prolongada tempestad de improperios y silbidos se desató contra el osado tenor”.⁹⁰⁸ Finalizada así la función y ya en el *hall*, algunos espectadores no se dieron por despedidos y al grito de “¡a la fonda!” marcharon a la calle y montaron guardia junto la puerta del escenario,⁹⁰⁹ mientras otros acudían con no mejores intenciones al hotel Roma, permaneciendo largo rato hasta que, “con no poco trabajo”,⁹¹⁰ el Alcalde de la ciudad Joaquín Santonja y el Presidente de la Diputación Provincial, acompañados por agentes del orden y previa arenga, conseguían disolverlos.

Ibós devolvió al día siguiente tres mil francos que tenía adelantados para otra función y rescindió el contrato con el Teatro Principal,⁹¹¹ al tiempo que remitía un comunicado a El Pueblo con su versión de los hechos y facilitaba una copia del mismo a Las Provincias:

“Lo ocurrido fue que al finalizar la representación, uno de las alturas tuvo a bien decirme con ironía ‘¡buen viaje!’, y en medio de mi excitación nerviosa, en un estado anormal, le contesté *Adieu*, tan solo *Adiós*; pero conste, señor director, que fue cortésmente, sin ánimo alguno de ofensa al público, que respeto en todas circunstancias, y sí tan solo me dirigí a la persona que me lanzó el sarcástico ‘¡Buen viaje!’ ”⁹¹²

⁹⁰⁵ Idem

⁹⁰⁶ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹⁰⁷ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹⁰⁸ Idem

⁹⁰⁹ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹¹⁰ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹¹¹ Las Provincias, 25 de abril de 1896

⁹¹² Idem

Esta explicación de Ibós no parece creíble en su integridad, dada la coincidencia de toda la prensa en señalar el carácter grosero de su gesto de despedida.

2.2.1.7.2 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Elsa: Mary D'Arneiro

Lohengrin: Guillaume Ibós, luego Manuel Suañez

Ortrud: Franchini

Telramund: Labán

Rey: Sabélico

Heraldo: Juan Palou

Director: Nicolás Guerrero

La orquesta era una vez más la de Goñi y los coros procedían del Liceo y del Teatro Real.

La interpretación de Ibós, aunque solamente fue aplaudida por el público en el *racconto*, no era despreciada del todo por la crítica. Desde El Mercantil Valenciano se reconocía que “posee un estilo fino y correcto, su dicción es clara y distinguida y frasea de un modo elegante”.⁹¹³ En parecido sentido, como ya se ha citado, el crítico de Las Provincias escribía: “no puede negarse que el Sr. Ibós domina la obra; que tiene una bonita voz y posee una escuela de canto perfecta”. Y La Correspondencia de Valencia anotaba que “Ibós canta con un ajuste y una precisión recomendabilísimas”. En los tres casos se trataba de valorar un aspecto de corrección técnica, que se ofrecía de manera casi necesaria como exculpación por la campaña previa realizada en favor de este tenor desde la prensa, pero exponiendo a continuación carencias de otro tipo, que explicasen la actitud hostil del público: “cierta monotonía en el colorido y un efecto gutural en la emisión de los sonidos”,⁹¹⁴ apuntaba El Mercantil Valenciano, “sin pasión ni sentimiento” y en el dúo del segundo acto “sin color,

⁹¹³ El Mercantil Valenciano, 24 de abril de 1896

⁹¹⁴ El Mercantil Valenciano, 24 de abril de 1896

ni con aquel acento apasionado que tanto agrada a nuestro público”,⁹¹⁵ señalaba Las Provincias, “voz bastante engolada” que “no llegó a impresionar favorablemente al auditorio”,⁹¹⁶ según La Correspondencia de Valencia. En cualquier caso la prensa coincide en que el *racconto* -donde comenzaron los graves problemas con el público- fue precisamente lo mejor conseguido. El crítico de El Pueblo, siguiendo con su línea dura, era quien exponía más brevemente las concesiones favorables y más extensamente las censuras a Ibós, con un texto que merece la pena reproducir en su casi integridad:

“Tiene el defecto colosal de decirlo todo *a fior di labro*. Salió a escena completamente cubierto de escamas de plata y escamó al público en cuanto cantó su despedida al cisne, dicha con delicadeza, más con una calma exageradísima e injustificable (...) No dio colorido alguno a todos los recitados subsiguientes ni movimiento a la escena del desafío (...) Dijo sin pasión las hermosas frases del acto segundo; y en el grandioso dúo del tercero hizo una labor afiligranada, pero sin tener ni un arranque apasionado, ni una palabra abierta, ni un acento conmovedor, lo mismo que en el célebre *racconto* (pese a los gomosos que en este punto le aplaudieron, único aplauso que oyó en toda la noche), y concluyó con una salutación incolora al cisne y una despedida nada notable a Elsa. En suma: Ibós es un tenor que canta bien, aunque con viciosas exageraciones y con lentitud y monotonía censurables. Vistió anoche con un lujo impropio, petulante, mujeril. Carece en escena de energías varoniles y su manera de cantar es más propia de una tiple ligera que de un tenor. En vez del héroe legendario, interesante, apasionado, humano, hizo una figurilla de *biscuit*, que derramó confituras muy dulces, pero empalagosas al cabo, y a quien molestaba hasta el mandoble; un Lohengrin vertido al francés, al parisién frívolo, elegante y coquetón. Digan lo que quieran sus *bombistas* de Madrid, si Wagner hubiera asistido al teatro anoche, habría prohibido, irritado, que Ibós cantase jamás su obra.”⁹¹⁷

Estos comentarios resultan bastante indicativos sobre lo que buena parte del público esperaba y no recibió: más potencia de voz y con buen timbre, más emoción, en definitiva una interpretación más extrovertida y menos técnica. Interesa notar, respecto del ambiente operístico valenciano, que el crítico señala como censurable cantar un Lohengrin “vertido al francés”, haciendo comparecer imaginariamente al propio Wagner para corroborar la

⁹¹⁵ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹¹⁶ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹¹⁷ El Pueblo, 24 de abril de 1896

condena, pero sin caer en la cuenta de que se estaba reclamando un Lohengrin vertido al italiano.

El tenor español Suáñez hizo su debut en el Teatro Principal de Valencia el 6 de mayo con este papel de Lohengrin, sustituyendo al huido Ibós. Suáñez ya había cantado en la ciudad varios años atrás, en una temporada de verano del teatro-circo Colón, donde intervino en óperas como *L'Africaine* y fue considerado por entonces como un prometedor principiante, por lo que existía entre el público el deseo de escucharle de nuevo. La crítica expuso sobre él en esta ocasión tanto defectos como virtudes. El crítico de Las Provincias se limitaba a señalar los momentos en que fue aplaudido y a sentenciar lacónicamente que “ha adelantado algo en escuela de canto y tiene una voz agradable, aunque poco extensa en las notas agudas”.⁹¹⁸ Pormenorizando algo más en sus méritos, el crítico de La Correspondencia de Valencia señalaba que Suáñez “tiene lo que los italianos llaman *fiato*”, “diciendo muchas frases en un solo aliento, lo que se oye por el público con gran deleite”.⁹¹⁹ La crítica de El Pueblo⁹²⁰ se extendía con más detalle sobre virtudes y defectos del tenor, cuya interpretación calificaba globalmente de “muy desigual”: “tiene su voz diversos timbres, se le engola en los agudos, y la deja escapar con el aliento al cerrar las frases, como si no pudiera reprimirla o extinguirla con limpieza”, “abusa de los *mordentes*, utilizándolos con frecuencia como recurso de efecto y dando lugar a que al atacar alguno con inseguridad, se le venga encima el público”, estaba “muy inseguro, a causa sin duda de no conocer bien o haber olvidado la letra de su canto”, pero con todo, “frasea con pureza, tiene buen estilo de canto, siente lo que dice, y le hace agradabilísimo la dulzura de su media voz”.⁹²¹ Suáñez “gustó en general mucho al auditorio”,⁹²² y al contrario que Ibós, fue aplaudido en todos los pasajes donde el público valenciano solía aplaudir a un Lohengrin de su agrado.

⁹¹⁸ Las Provincias, 7 de mayo de 1896

⁹¹⁹ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1896

⁹²⁰ Aunque en esta ocasión no firma “Cojuelo” la crítica, no cabe duda de que se trata del mismo, no solamente por el tono exigente del artículo, sino porque lo confirma la crítica de la siguiente temporada del mismo año, esa sí firmada como “Cojuelo”, donde Suáñez repetía papel de Lohengrin y este crítico refiere que algunas carencias del tenor ya las había señalado a propósito de esta otra representación.

⁹²¹ El Pueblo, 7 de mayo de 1896

⁹²² Idem

D'Arneiro cantó indispuesta el papel de Elsa en la representación del 23 de abril⁹²³ y la prensa apenas le prestaba atención, dado el protagonismo acaparado por los sucesos en torno a Ibós, limitándose el crítico de Las Provincias a señalar que “dijo la parte de Elsa con mucha discreción”,⁹²⁴ y concediendo el más benévolo de La Correspondencia de Valencia que “se defendió bien en la parte de Elsa”.⁹²⁵ En su actuación del día 6 de mayo, ya repuesta, recibió una completa aprobación de público y prensa. El crítico de Las Provincias señalaba que ya en plenitud de facultades, “luce su extensa y bien timbrada voz”,⁹²⁶ mientras que su colega de El Pueblo afirmaba que “hizo una Elsa encantadora, adorable por todos estilos, con colorido y relieve”,⁹²⁷ y el de La Correspondencia de Valencia alababa ambas cosas, “su voz extensa y de timbre argentino” y la “delicadeza y arte exquisitos”⁹²⁸ de su interpretación.

Franchini como Ortrud, en la representación del 23 de abril mereció una escueta aprobación por parte del crítico de La Correspondencia de Valencia, no fue mencionada en Las Provincias ni en El Mercantil Valenciano, mientras que para el crítico de El Pueblo realizó un trabajo muy notable, señalando en concreto que “cantó el gran dúo del acto segundo con acentos de coraje y perfidia apropiadísimos, y a la invocación a *Satan, signor del Erebo* le dio infernal expresión, arrancando un aplauso al severo auditorio.”⁹²⁹ En la representación del 6 de mayo, Franchini mereció para este crítico de El Pueblo un escueto “estuvo muy acertada”,⁹³⁰ mientras que sus colegas de otros diarios señalaban que fue aplaudida tras los dúos con Telramund y con Elsa del segundo acto.

Un Labán como Telramund, que contaba 46 años de edad, según el crítico de El Pueblo ya no se encontraba en condiciones de realizar una buena

⁹²³ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹²⁴ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹²⁵ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹²⁶ Las Provincias, 7 de mayo de 1896

⁹²⁷ El Pueblo, 7 de mayo de 1896

⁹²⁸ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1896

⁹²⁹ El Pueblo, 24 de abril de 1896. Nótese la libertad de la traducción italiana en la frase citada, que cambia la invocación a Wotan por una invocación a “Satán”.

⁹³⁰ El Pueblo, 7 de mayo de 1896

interpretación: “sus facultades como cantante ya están completamente extinguidas”.⁹³¹ Y respecto de la segunda representación, este mismo periódico señalaba que “hizo lo que pudo con verdadero interés”.⁹³² El resto de la prensa le dedicaba escuetas aprobaciones, pero sobre esa segunda función el crítico de La Correspondencia de Valencia era mucho más condescendiente, escribiendo que “estaba anoche bien de voz y nos recordó al artista meritísimo de otros tiempos, siendo justamente aplaudido”.⁹³³

Respecto de Sabélico como rey, una vez más el crítico de El Pueblo se distanciaba de las escuetas aprobaciones que concedían sus colegas, señalando que “no hizo nada notable como cantante y nos desagradó como artista”,⁹³⁴ aunque para Palou como heraldo sí hubo una aprobación unánime: “lo hizo admirablemente, a pesar del miedo horroroso de que estaba poseído y que fue notado”.⁹³⁵

En cuanto a coros y orquesta, el crítico de El Pueblo era particularmente duro con el director Guerrero:

“No entiende jota del idilio de Wagner el maestro Guerrero. Llevó unos aires a paso de carga y otros con lentitud desesperante y no sacó un detalle que indicara habilidad y buen gusto, desluciendo el buen trabajo de la excelente orquesta que tantos éxitos ha logrado otras veces en la misma obra”.⁹³⁶

Impresión que escuetamente confirmaba el crítico de La Correspondencia de Valencia, al señalar que “en la orquesta y en los coros hubo deficiencias, hasta cierto punto justificables, por el azoramiento con que ayer trabajaron todos”.⁹³⁷ No cambiaba la impresión negativa en la segunda representación: “La batuta del maestro Guerrero estuvo como de costumbre, caprichosa y abrumadoramente pesada”,⁹³⁸ “los coros desafinaron, a pesar de

⁹³¹ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹³² El Pueblo, 7 de mayo de 1896

⁹³³ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1896

⁹³⁴ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹³⁵ Idem

⁹³⁶ Idem

⁹³⁷ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹³⁸ El Pueblo, 7 de mayo de 1896

los esfuerzos que para evitarlo hizo el maestro Guerrero⁹³⁹ y “los coros... como pudieron, y ya es sabido que pueden poco”.⁹⁴⁰

Al igual que sucediera en el *Lohengrin* de comienzos de febrero, el crítico de El Pueblo se mostraba más exigente que sus colegas con los asuntos escénicos. Respecto del papel de Lohengrin ya se ha citado que censuró el vestuario pomposo de Ibós, y añadía un asunto ya señalado irónicamente en el *Lohengrin* de dos meses atrás, “el error de no utilizar la espada para la lucha, sino la mirada, a estilo de hipnotizador”.⁹⁴¹ La presentación de los cuadros y coordinación de las entradas, adoleció según este crítico de pobreza e incorrecciones:

“Aparte de la supresión de los pajes en el himno epitalámico, y de los príncipes de a caballo en el cuadro final, pudimos observar que el cadáver de Telramondo fue retirado mucho antes de que el protagonista lo mandara, y fue llevado a presencia del soberano cuando ya no hacía falta; que el principillo de Brabante salió de las ondas con gran retraso, violentando la escena, y sin que ni su hermano, ni el rey, ni nadie, le hicieran caso, y de otra multitud de detalles que pusieron de manifiesto una detestable dirección interior”.⁹⁴²

Mucho más escuetamente, pero no más favorable, la crítica de la segunda representación en este mismo diario comenzaba precisamente señalando que “en la ópera de Wagner cantada anoche se notaron también multitud de descuidos de la dirección de escena, significados por el público”.⁹⁴³ Las cuestiones escénicas, sin embargo, no merecieron comentario alguno en ningún otro de los diarios valencianos que comentaron estas dos representaciones de *Lohengrin*.

⁹³⁹ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1896

⁹⁴⁰ Las Provincias, 7 de mayo de 1896

⁹⁴¹ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹⁴² Idem

⁹⁴³ El Pueblo, 7 de mayo de 1896

2.2.1.7.3 EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA

El público acudió en buen número a la representación del 23 de abril, a pesar de un aumento de precios: “Estaban llenas las butacas, había pocos vacíos en las estanterías rojas, y las alturas rebosaban gentío tumultuario y rebullente.”⁹⁴⁴ El precio por encima del habitual, que en otras ocasiones había producido huecos en la sala, en este caso provocó la exigencia por parte del público de una interpretación excepcional, con el resultado que ya se ha visto: “El público acudió a los reclamos, pero dispuesto a vengarse si se le engañaba y... ¡vaya si se vengó!”⁹⁴⁵ Las demostraciones más ruidosas de hostilidad, como solía suceder en estos casos, procedieron de las localidades altas: “demostraciones hostiles del público de las alturas”,⁹⁴⁶ o “protestas que descendían, como aparatosa tormenta, desde las alturas”,⁹⁴⁷ según refiere la prensa. Salvo el diario El Pueblo, el resto de la crítica procuraba distanciarse de estas manifestaciones ostentosas de disgusto; el crítico de El Mercantil Valenciano incluso censuró explícitamente esa conducta, contraponiéndola a la ecuanimidad de quienes aplaudían el *racconto*:

“Esto demuestra que si entre el gran número de espectadores que acudió anoche al teatro Principal hubo algunos que con sus actos no hicieron gran honor a la galantería del público valenciano, la inmensa mayoría estaba dispuesta a aplaudir cuando el señor Ibós le deparase ocasión para ello.”⁹⁴⁸

Parece obvio que la prensa en general sintonizaba más con los hábitos moderados y de *buen tono* del público que se situaba habitualmente en las localidades más caras, con la clara excepción del crítico de El Pueblo, que prefería hacer causa común con el problemático público *de las alturas*. El “corte de mangas” del tenor, que evidentemente tampoco cuadraba en los patrones de comportamiento de las élites urbanas, sólo es aludido explícitamente con su nombre precisamente por el crítico de El Pueblo, sin cuyo relato no tendríamos sino meras sospechas sobre cual fue exactamente el polémico gesto de

⁹⁴⁴ El Pueblo, 24 de abril de 1896

⁹⁴⁵ Idem

⁹⁴⁶ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹⁴⁷ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹⁴⁸ El Mercantil Valenciano, 24 de abril de 1896

despedida, pues los otros críticos evitan pudorosamente descripciones demasiado gráficas: “ademanes impropios de un artista de sus méritos”⁹⁴⁹ es lo que se lee en Las Provincias, “un ademán grosero e indecente”,⁹⁵⁰ refiere La Correspondencia de Valencia, mientras que el crítico de El Mercantil Valenciano resulta todavía más elusivo, y dando por conocido el asunto evita incluso mencionarlo:

“Y dispénnos nuestros lectores que no entremos en más detalles, pues nos hemos impuesto la sobriedad al ocuparnos de este asunto por razones que deben comprender”⁹⁵¹

En cuanto a la siguiente representación, la del 6 de mayo con Suáñez como Lohengrin, pocos datos ofrece la prensa sobre la concurrencia de público al teatro, limitándose el crítico de Las Provincias a señalar vagamente que el teatro estaba “bastante animado”.⁹⁵²

La comparación entre las cualidades y carencias que alude la prensa en ambos tenores, Ibós y Suañez, ya se ha mencionado que permite confirmar una mayor atención a los aspectos técnicos por parte de la crítica frente a una valoración más espontánea del público, basada ésta en aspectos como la hermosura del timbre de voz, la potencia de la misma, y sobre todo aspectos expresivos elocuentes, asociados a frases y momentos muy concretos, aunque esta diferencia valorativa de la crítica en prensa quizás cabe apuntarla más bien respecto del público relativamente más popular situado en las localidades altas que respecto del público en general. Así el aspecto técnico era destacado por la crítica en Ibós, tenor que recibió la rotunda reprobación del público más ruidoso, mientras que por el contrario en Suañez se señalaban carencias técnicas, lo que no impidió su éxito.

⁹⁴⁹ Las Provincias, 24 de abril de 1896

⁹⁵⁰ La Correspondencia de Valencia, 24 de abril de 1896

⁹⁵¹ El Mercantil Valenciano, 24 de abril de 1896

⁹⁵² Las Provincias, 7 de mayo de 1896

2.2.1.8 LOHENGRIN EN NOVIEMBRE DE 1896

En los últimos meses de ese mismo año de 1896, y previos trabajos de adecentamiento de la sala, una nueva compañía de ópera italiana, dirigida ésta por Francisco Camaló, elegía también *Lohengrin* para iniciar su temporada en el Teatro Principal de Valencia. La obra de Wagner alcanzó solamente dos representaciones completas, los días 14 y 15 de noviembre, más una incompleta el día 18. Lo incompleto de esta última representación se debió a la repentina indisposición de la contralto Herrera, que cantaba el papel de Ortrud, lo que motivó la supresión del segundo acto, siendo compensado el público con el segundo acto del *Faust* de Gounod. Durante el primer acto estuvo en escena en papel de Ortrud la soprano principiante Marchan, pero se limitó a gesticular sin atreverse a cantar las pocas intervenciones que le corresponden, mientras que en el tercer acto ni siquiera salió a escena.⁹⁵³

La predilección del público valenciano por *Lohengrin* era ya un tópico en la prensa: “la obra predilecta del público de nuestro aristocrático coliseo”,⁹⁵⁴ señalaba Las Provincias el día anterior a la presentación. Se incentivaba la afluencia al teatro con los también tópicos avisos de que “las listas del abono se llenan, figurando en ellas las familias más distinguidas,”⁹⁵⁵ y de la buena marcha de los ensayos.

⁹⁵³ Las Provincias, 19 de noviembre de 1896

⁹⁵⁴ Las Provincias, 13 de noviembre de 1896

⁹⁵⁵ Las Provincias, 11 de noviembre de 1896

2.2.1.8.1 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA. IMPORTANCIA DEL CONJUNTO

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Manuel Suáñez

Elsa: Mary D'Arneiro

Telramund: Gabriel Hernández

Ortrud: Herrera

Rey: Banquells y Candela

Heraldo: Candela y Juan Palou

Director: Francisco Camaló

Desde el primer día la crítica señaló graves deficiencias, desmintiendo los tópicos avisos. En opinión de “Cojuelo”, el preludeo fue aplaudido a pesar de carecer de matices, “y a partir de allí, un desastre.”⁹⁵⁶ Con todo, “desastre del que sólo se libraron el tenor y el barítono.”⁹⁵⁷ Esto evidenciaba, una vez más, la manera global de juzgar la representación wagneriana por parte de “Cojuelo” con respecto a los hábitos del repertorio tradicional, pues de otro modo difícilmente podría calificarse como rotundo “desastre” una representación donde el tenor principal realiza un buen trabajo. El crítico de Las Provincias, por su parte, colocaba entre las voces que merecieron el aplauso también a la soprano D'Arneiro, lo que situaba a tres de las cuatro voces principales como merecedoras de elogio, pero al mismo tiempo reconocía, bastante más a desgana, que:

“tratándose de una obra en que todas las partes desempeñan papeles interesantes, la menor discrepancia da origen a lunares tan visibles y desagradables como los observados anoche durante toda la función”.⁹⁵⁸

⁹⁵⁶ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁵⁷ Idem

⁹⁵⁸ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

También el crítico de El Mercantil Valenciano, tras reconocer mérito y buen trabajo a las voces principales, realizaba una calificación global negativa de la representación:

“Han faltado ensayos para poner en escena *Lohengrin*, los coros estuvieron imposibles, la orquesta desigual y el conjunto de la ejecución descolorido, sin que en ningún momento se notara el más insignificante relieve”⁹⁵⁹

Según “Cojuelo”, Suáñez se encontraba “emocionado, incluso desigual” y “en general cantó con lentitud”,⁹⁶⁰ defecto que ya había acusado en su anterior actuación, midiendo además mal sus fuerzas y llegando demasiado justo a la despedida final, a pesar de lo cual le otorgaba una valoración global positiva. Mucho menos exigente, el crítico de Las Provincias señalaba que había ganado en facultades, y que “logró, como era de esperar, un legítimo triunfo”,⁹⁶¹ y su colega de El Mercantil Valenciano señalaba también una aprobación genérica para el tenor, aunque admitiendo que tiene facultades para más. En un terreno intermedio se manifestaba el crítico de La Correspondencia de Valencia, afirmando que “Suáñez cumplió bien su difícil cometido, a pesar de que se le conocía la *pavura* que sentía ante lo imponente que estaba el teatro”.⁹⁶² En la representación del día siguiente desaparecían las objeciones: “anoche, ya tranquilo, en posesión de sus facultades, cantó muy bien y oyó muchos aplausos, aunque menos de los que merecía”,⁹⁶³ según El Pueblo, y simplemente “cumplió como bueno”,⁹⁶⁴ según La Correspondencia de Valencia, impresiones unánimemente favorables que se confirmaban para la posterior representación incompleta del día 18.

Mary D’Arneiro como Elsa fue elogiada sin apenas reparos desde el principio. Para “Cojuelo”, los aspectos visuales y la presencia escénica resultaban una cuestión prioritaria a las consideraciones sobre la voz, si hemos de considerar relevante el orden en que expone sus observaciones:

⁹⁵⁹ El Mercantil Valenciano, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶⁰ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶¹ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶² La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶³ El Pueblo, 16 de noviembre de 1896

⁹⁶⁴ La Correspondencia de Valencia, 16 de noviembre de 1896

“Tiene la gentil soprano una gracia singular, una desenvoltura sencilla, una coquetería casi infantil que la revisten de poderoso atractivo, de verdadero encanto. (...) Apareció en escena con paso vacilante, encuadrado el rostro en marco de guedejas de oro y envuelto el escultural cuerpo en túnica de nieve.”⁹⁶⁵

Pasando a tratar la parte musical, los aspectos expresivos relacionados con el texto y la situación dramática es lo que más destacaba “Cojuelo”, junto a una atención algo secundaria por la belleza del timbre y nuevas consideraciones sobre su presencia escénica:

“Con suave y aterciopelado acento dibujó el ideal raconto, marcando expresivamente su dolor primero, la visión de sus ensueños luego. Dijo con voz suplicante y conmovedora la plegaria, y su semblante se iluminó al divisar a su paladín en la margen del deteriorado Scalda. (...) (En el dúo nupcial) Mary D’Arneiro pudo lucir en este *pezzo* su voz fresca, argentina y extensa, imprimiendo a sus cantos todas las inflexiones de la situación, detallando las alternativas de la pasión, de la duda y del miedo”⁹⁶⁶

Menos evocativo pero igualmente favorable, el crítico de Las Provincias señalaba que había ganado mucho desde la vez anterior y que “cantó con suma delicadeza la plegaria del primer acto, estuvo bien en el dúo del propio acto y en el resto de la ópera se mantuvo siempre a igual altura.”⁹⁶⁷ “Maestría digna de encomio”,⁹⁶⁸ en expresión del crítico de La Correspondencia de Valencia, aunque su colega de El Mercantil Valenciano, tras un escueto y rotundo elogio, la incluía sin embargo junto con Suáñez entre los solistas que “deben hacer más”,⁹⁶⁹ pero sin especificar el sentido de esta exhortación. La prensa coincide en que la mediocre actuación de otras voces perjudicó el lucimiento de la soprano, que por tanto sólo obtuvo el éxito que merecía en el dúo con Suáñez del tercer acto. Para la representación del día siguiente se repitieron los elogios de la prensa hacia D’Arneiro, y de nuevo el dúo con el tenor era el episodio más elogiado: “Tuvo frases de pasión intensa, acentos

⁹⁶⁵ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶⁶ Idem

⁹⁶⁷ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶⁸ La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

⁹⁶⁹ El Mercantil Valenciano, 15 de noviembre de 1896

dulces, insinuantes y expresivos”,⁹⁷⁰ cantaron ambos “con gran calor y extremado ajuste”⁹⁷¹ y en general interpretó todo su papel “con *amore* y luciendo sus hermosas facultades”.⁹⁷² También en la representación incompleta del día 18 la prensa centró sus elogios en ese dúo del tercer acto, el episodio más alabado de toda la ópera en general.

Hernández como Telramund, según “Cojuelo”, mostró “una voz de timbre grato, robusta, vibrante en el registro agudo”, que emitía “con talento, gusto y arte”,⁹⁷³ y en idéntico sentido el crítico de La Correspondencia de Valencia escribía que “cantó con gusto exquisito y luciendo su bien timbrada voz”.⁹⁷⁴ Se trataba de un barítono de la tierra, ya escuchado en anteriores ocasiones, y la prensa coincidía en señalar sus progresos, así como en el mérito inusual de haber recibido aplausos en este papel tras la intervención del primer acto.

Herrera en el papel de Ortrud, por el contrario, fue duramente reprobada por la prensa y al parecer algo menos por el público: para “Cojuelo”, el papel “ni lo sabe ni puede con él”,⁹⁷⁵ mientras que según el crítico de Las provincias “no estaba anoche a la altura de esta parte tan dramática”, pese a lo cual “el público estuvo muy cortés con la debutante y no extremó, como acostumbra, las manifestaciones de su descontento”,⁹⁷⁶ y el crítico de El Mercantil Valenciano, por su parte, daba por sentado lo inadecuado del papel a sus cualidades y evasivamente escribía “esperemos oír en otra ópera a la señorita Herrera para juzgar su trabajo”.⁹⁷⁷ Evasividad que se generalizó en las críticas a la representación del día siguiente, pues ningún diario la mencionaba, y la propia cantante desapareció por sí misma el día 18, representación en la que no salió al escenario por “indisposición acreditada”.⁹⁷⁸

⁹⁷⁰ El Pueblo, 16 de noviembre de 1896

⁹⁷¹ Las Provincias, 16 de noviembre de 1896

⁹⁷² La Correspondencia de Valencia, 16 de noviembre de 1896

⁹⁷³ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁷⁴ La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

⁹⁷⁵ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁷⁶ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

⁹⁷⁷ El Mercantil Valenciano, 15 de noviembre de 1896

⁹⁷⁸ El Pueblo, 19 de noviembre de 1896

El papel del rey fue interpretado por el bajo Banquells el día 14, cantante también originario de la tierra, que actuó indispuesto, por lo que a decir de la crítica de El Pueblo “el monarca fue una figura decorativa, como un rey constitucional”.⁹⁷⁹ En atención a dicha indisposición el público no manifestó su desagrado, y en la representación del día siguiente era sustituido por Candela, que había cantado el primer día el papel de Herald. La prensa no ha dejado mención de quién cantó cada uno de estos dos papeles en la representación incompleta del día 18.

Candela, por tanto, cantaba como Herald el día 14, y como Rey el 15. “No gustó nada el Herald”⁹⁸⁰, según “Cojuelo”, y respecto de su interpretación como Rey, este crítico recurría al sarcasmo: “a la hora que escribimos estas líneas el Sr. Candela debe estar sufriendo una indigestión. De las notas que se tragó”.⁹⁸¹ Respecto del día 14, discrepaba de esa opinión el crítico de La Correspondencia de Valencia, señalando escuetamente que “el herald halló interpretación adecuada en el Sr. Candela”,⁹⁸² mientras que Las Provincias y El Mercantil Valenciano no le mencionaron.

Juan Palou cantó una vez más como herald el día 15, al pasar Candela a papel de Rey. Recibió de la prensa la escasa atención que corresponde a su papel secundario, con criterio variable. Palou cantó “con bastante fortuna”,⁹⁸³ según “Cojuelo”. El crítico de Las Provincias matizaba algo más su aprobación: “no lo hizo mal”, pero “le falta perder el miedo que le domina”.⁹⁸⁴ El crítico de La Correspondencia de Valencia, más severo en este caso, calificaba a Palou como Herald juntamente con Candela como Rey, estimando que ambos cumplieron “discretamente”.⁹⁸⁵

La orquesta y los coros fueron la parte más duramente criticada. Según “Cojuelo”, el día 14 en la orquesta “hubo pifias y disonancias, lentitud, nada de

⁹⁷⁹ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁸⁰ Idem

⁹⁸¹ El Pueblo, 16 de noviembre de 1896

⁹⁸² La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

⁹⁸³ El Pueblo, 16 de noviembre de 1896

⁹⁸⁴ Las Provincias, 16 de noviembre de 1896

⁹⁸⁵ La Correspondencia de Valencia, 16 de noviembre de 1896

colorido y mal gusto”.⁹⁸⁶ En idéntico sentido, el crítico de Las provincias señalaba que “hubo momentos de verdadera confusión y dislates imperdonables”,⁹⁸⁷ su colega de La Correspondencia de Valencia se quejaba del metal y especialmente de las trompas,⁹⁸⁸ y el de El Mercantil Valenciano aludía más vagamente a una ejecución “desigual”.⁹⁸⁹ Todavía con mayor contundencia se pronunciaba la crítica respecto de los coros: en expresión de “Cojuelo”, “su desastrosa faena no merece piedad, y casi no nos explicamos la paciencia del público, que les aguantó toda la función sin otorgarles más que alguna que otra ligera bronca.”⁹⁹⁰ Para el crítico de Las Provincias, los coros no sólo estuvieron “mal, pésimamente”, sino que “fueron la nota alegre de la función.”⁹⁹¹ El crítico de La Correspondencia de Valencia se quejaba de “una serie de desafinaciones”,⁹⁹² y por su parte el de El Mercantil Valenciano señalaba escueta pero tajantemente que “los coros estuvieron imposibles”.⁹⁹³

La falta de ensayos era señalada por el crítico de El Mercantil Valenciano como causa de los problemas en coros y orquesta, mientras que los otros críticos confiaban que los defectos se subsanasen en sucesivas representaciones, y el de La Correspondencia de Valencia deseaba que en lo sucesivo no se representen “óperas que no estén suficientemente ensayadas”.⁹⁹⁴ Al día siguiente mejoraba la orquesta pero los coros continuaban fallando, siendo el crítico de Las Provincias quien más importancia concedía al asunto:

“Siguen los coros haciendo de las suyas, que no pueden ser peores. Es imposible sacar partido de aquellas masas, especialmente de los tenores, que no pueden ser más malos. Comprendemos que la dirección del maestro de coros puede influir mucho para remediar este mal, sobre todo cuando el maestro es tan inteligente como el Sr. Albiñana; pero hay algo más que no puede hacer dicho señor, y es dar voz a los que no la tienen, que son casi

⁹⁸⁶ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁸⁷ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

⁹⁸⁸ La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

⁹⁸⁹ El Mercantil Valenciano, 15 de noviembre de 1896

⁹⁹⁰ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

⁹⁹¹ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

⁹⁹² La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

⁹⁹³ El Mercantil Valenciano, 15 de noviembre de 1896

⁹⁹⁴ La Correspondencia de Valencia, 15 de noviembre de 1896

todos los coristas. Hay necesidad de reforzar los coros, de lo contrario, será imposible seguir adelante.”⁹⁹⁵

De cualquier manera, la crítica apuntó una mejoría en los coros durante las representaciones del *Faust* de Gounod, que se cantó los dos días siguientes, y en el *Lohengrin* incompleto del día 18 se confirmaba una relativa mejoría, aunque los coros continuasen siendo la parte más débil de todo el reparto: “justo es consignar que, salvo algunos lunares de los coros, la ejecución fue buena”,⁹⁹⁶ concedía el exigente crítico de El Pueblo. Esto muestra que, al menos en parte, el problema en coros y orquesta sí estaba relacionado con la falta de ensayos.

2.2.1.8.2 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO.

DIFERENCIAS SOCIALES Y ORNATO FEMENINO

La crítica de “Cojuelo” en El Pueblo sobre el primer día de este *Lohengrin*, aderezada con su habitual ironía y sarcasmo, comenzaba por describir el aspecto de ostentación social del público, su estratificación por localidades, así como el aspecto pseudorreligioso del mundo wagneriano en particular, por lo que vale la pena reproducir íntegramente ese comienzo:

“El templo de la calle de las Barcas, abrió anoche sus cancelas al culto público del arte divino, y justo era que en la función inaugural se adorase al Lutero de la música, al gran reformador, al coloso alemán, a Wagner. En los pasillos olor al barniz de los recientes revoques, en la sala perfume de mujeres, luz, ambiente cálido, encantos a la vista. Las estanterías rojas sembradas de mozas lindas y feas (en honor a la verdad más feas que lindas) y de ropajes multicolores. En las dos series de *poltrone* los del sexo fuerte en mayoría, trajeados de gala, y una nutrida minoría de ellas, *caras mitades*, tiernos retoños, con los desesperantes y antiartísticos monumentos erizados de espigones, de plumeros y de enhiestos lazos sobre la cabeza. Arriba, en las alturas, rebullente y tempestuoso el gentío sincero, el sufragio elocuente, el árbitro. Con puntualidad ocupa su sitial el maestro Camaló, elegante, meloso, esgrime la batuta y se hace el silencio. Gime la cuerda. Habla Wagner. ¡De rodillas con el espíritu! Mas ¡ay! qué mal le hicieron hablar anoche.”⁹⁹⁷

⁹⁹⁵ Las Provincias, 16 de noviembre de 1896

⁹⁹⁶ El Pueblo, 19 de noviembre de 1896

⁹⁹⁷ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

Dos aspectos de culto parecen superponerse en esta a modo de fotografía de situación previa: el culto del público hacia Wagner, traducido en silencio y expectación reverente, y el del público hacia sí mismo, como espectáculo de sí mismo, traducido en ostentación y en estratificación por localidades.⁹⁹⁸ Acorde con el posicionamiento político del diario en el que escribe, “Cojuelo” endosaba en estas líneas algunos escuetos elogios hacia el público de las alturas, más popular, calificándolo de sincero (habrá que entender que el resto no lo era) y de árbitro de la interpretación. En cuanto al público situado en las localidades que denotaban un *estatus* social elevado, “Cojuelo” era particularmente sarcástico con el sexo femenino, tanto al describir sus adornos como al referirse a su pretendida hermosura (“a decir verdad, más feas que lindas”). Esta actitud resulta especialmente relevante si tenemos en cuenta que la belleza de esas damas de alta sociedad constituía un tópico prácticamente obligado en la prensa tradicional, tal como podía leerse ese mismo día en Las Provincias:

“Anoche estaba el teatro brillante. Todas las localidades se veían ocupadas por nuestra sociedad más distinguida, luciendo en palcos y butacas las hermosas valencianas, principal ornato de nuestro teatro.”⁹⁹⁹

Conviene recordar que el cuestionamiento de esta belleza y lujo femeninos de alta sociedad como digno ornato del teatro, había provocado ya tres años atrás una exaltadísima respuesta en El Mercantil Valenciano, contra la afirmación desde La Correspondencia de Valencia de que las damas asistentes al *Lohengrin* de 1893 lucían joyas falsas.¹⁰⁰⁰ La actitud despectiva de “Cojuelo” hacia la belleza y ornato de este sector femenino de alta sociedad, constituía por tanto -desde el punto de vista conservador- toda una irreverencia, un ataque a uno de los elementos esenciales que según esa

⁹⁹⁸ El planteamiento del propio Wagner solamente sería compatible con el primero de estos aspectos, pues como ya se ha comentado en los festivales de Bayreuth optó por oscurecer la sala y centrar así toda la atención del público sobre el escenario, hecho poco usual en la época y que había observado anteriormente en Riga. Aunque debe tenerse en cuenta que la composición de *Lohengrin* (1845-8) es muy anterior a los trabajos de Wagner en Bayreuth, la finalización de *Lohengrin* es ya contemporánea a sus escritos del periodo revolucionario, donde las ideas de Wagner sobre un público sin distinciones y que centre toda su atención sobre el drama representado están ya bien definidas.

⁹⁹⁹ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

¹⁰⁰⁰ Véanse p.333-335

mentalidad dignificaban el espectáculo operístico. El asunto central del ornato femenino y de las damas bien adornadas como aliciente de un acto social relevante en sí, con sus tópicas alabanzas, resulta familiar para quien conozca la evolución posterior de actos sociales típicamente valencianos, como lo serán los relacionados con festividades falleras,¹⁰⁰¹ pero aunque esa futura derivación local permita remarcar la importancia en la ciudad de Valencia de este tipo de manifestaciones, se trataba aquí de una característica compartida por la sociedad capitalista en general: Sombart ya ha destacado el protagonismo femenino en las manifestaciones de lujo capitalistas, y específicamente el teatro de ópera como uno de los escenarios públicos donde se desarrolló.¹⁰⁰²

El crítico de *La Correspondencia de Valencia*, en esta ocasión, parecía moverse a este respecto en un terreno neutro, por reconocer un papel digno a los diferentes estratos del teatro; pero en realidad no solamente omitía las tópicas referencias al ornato femenino, sino que reservaba el elogio para el popular público de las alturas, mientras que sobre las clases altas cargaba el papel de la responsabilidad, y su escueta descripción de la sala implicaba un rotundo rechazo de la idea de público como espectáculo de sí mismo:

“En las localidades de preferencia no faltaban las familias distinguidas de Valencia, que por su espléndida posición social tienen el deber de sostener un espectáculo tan digno, culto y civilizador como es el lírico; las alturas estaban llenas de las clases modestas, que en esta ciudad siempre cooperan a todo lo que es arte, y es que en el pueblo valenciano está encarnado como en ningún otro el sentimiento de lo bello.”¹⁰⁰³

Esta visión del crítico de *La Correspondencia de Valencia* de un público al servicio del arte, era prácticamente inversa a la que transmitía implícitamente su colega de *Las Provincias*, especialmente atento al significado social que para el propio público tenía el evento, como evidencia en el comienzo mismo de su artículo:

¹⁰⁰¹ COSTA, X.: *Sociabilidad y esfera pública en la fiesta de las Fallas de Valencia*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, p.209-217

¹⁰⁰² SOMBART, W.: *Lujo y capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p.96-113

¹⁰⁰³ *La Correspondencia de Valencia*, 15 de noviembre de 1896

“Siempre ha sido la apertura de este teatro la señal para que comience la animación en la sociedad valenciana. Vienen las que han prolongado el veraneo, y se habla de reuniones, bodas, etcétera.”¹⁰⁰⁴

Las vicisitudes de este público forman también parte de la crítica musical en este diario, que se aproxima en algunos párrafos al carácter de crónica de sociedad, aunque es norma evitar cuidadosamente nombres concretos de personas o familias, que se dan por sabidos:

“A pesar de tanta hermosura, había también quien, según frase corriente, brillaba por su ausencia. Recientes lutos y enfermedades que hoy sufren personas muy estimadas en nuestra sociedad, tienen alejados de las fiestas del mundo a muchas familias conocidas.”¹⁰⁰⁵

Y obviamente, es también este crítico quien más preocupado se mostraba por la comodidad de los propios espectadores, centrando su atención sobre las localidades caras:

“En el teatro se han hecho algunas reformas, y todo está limpio y recién pintado. Sólo se oía anoche una queja general entre los abonados; los entreactos son muy largos y la función termina muy tarde. El cuarto acto¹⁰⁰⁶ comenzaba a la una de la madrugada; muchas familias se retiraron después del tercero.”¹⁰⁰⁷

Si la primera representación ofrecía un lleno casi completo del teatro, la segunda tuvo una asistencia desigual: lleno en las localidades altas, muy escaso público en palcos y butacas. El crítico de El Pueblo aprovechaba esta circunstancia para cargar en favor de unos y en contra de otros:

“Está visto que la afición a la música y el buen gusto residen en las clases media y popular, que son las que anteanoche debieron salir más perjudicadas, las que estuvieron más incómodas, y, sin embargo, las que anoche volvieron a llenar las galerías altas del teatro Principal. La gente rica, la que no sufre calores ni incomodidades, la que, relativamente, paga más baratas las localidades, es la que anoche brilló por su ausencia. Casi todos los

¹⁰⁰⁴ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

¹⁰⁰⁵ Idem

¹⁰⁰⁶ Aunque *Lohengrin* está escrito en tres actos, era costumbre en Valencia interpretar las dos escenas del tercero como actos separados, debido a las dificultades para cambiar el escenario con suficiente rapidez.

¹⁰⁰⁷ Idem

palcos y muchas butacas estaban vacías. (...) Que nos vengan luego con elogios a la *buena sociedad valenciana*, que cuenta con ilustrados caballeros que leen periódicos durante el acto segundo de *Lohengrin* (¡...!).”¹⁰⁰⁸

Este mismo crítico, sin embargo, censuraba duramente en la representación del día 18 algunas molestias no especificadas procedentes de una *claque* dividida,¹⁰⁰⁹ que se situaba en esas galerías altas, aunque mostrando un pudor a entrar en detalles que recuerda el que mostró el resto de la prensa a propósito del comportamiento de Ibós en abril:

“El conflicto entre las fracciones de la *claque* ha tomado tales proporciones, que se impone una medida enérgica de la empresa y de la autoridad. No es justo que cantantes y auditorio sirvan de juguete a *alabarderos* y *reventadores*. El público, con su buen sentido, debe imponerse.”¹⁰¹⁰

En cuanto al asunto del precio de las localidades y su relación con la afluencia de público al teatro, en esta temporada se ofrecían unas tarifas mucho más moderadas que en las anteriores ocasiones, por lo que no podían ser invocadas como motivo de los vacíos en las localidades caras, tal como manifestó la prensa en el *Lohengrin* de 1893. El crítico de Las Provincias explicaba la nutrida concurrencia a la primera representación “con el doble motivo de oír la hermosa partitura de Wagner y conocer a los cantantes que por primera vez se sometían al fallo del inteligente concurso congregado en la espléndida sala del primero de nuestros coliseos”.¹⁰¹¹ Y en la crítica a esa misma representación, el artículo de El Mercantil Valenciano centraba la mitad de su espacio en reflexionar sobre la buena respuesta del público a esa jornada inaugural y en contraste la mala impresión que produjo la

¹⁰⁰⁸ El Pueblo, 16 de noviembre de 1896

¹⁰⁰⁹ Sobre esto BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Tesis doctoral. Valencia, Federico Doménech, 1977, pag. 30-31. La *claque*, según se explica en la referida tesis, era un grupo de personas que se situaban en las galerías altas y aplaudían efusivamente a determinados cantantes en momentos clave, para favorecer su éxito, siguiendo instrucciones de un jefe. Este “*jefe de la claque*” recibía una importante suma del cantante o cantantes, que repartía entre él mismo y el empresario teatral, mientras que el resto de miembros de la *claque* únicamente obtenían entrada gratis. Pero si el *divo* no llegaba a un acuerdo satisfactorio con el jefe de la *claque*, ésta podía convertirse en *anticlague* e intentar reventar la representación y hacer fracasar al cantante.

¹⁰¹⁰ El Pueblo, 19 de noviembre de 1896

¹⁰¹¹ Las Provincias, 15 de noviembre de 1896

interpretación, defraudando las expectativas. Según este crítico, “la compañía reúne elementos buenos y hasta superiores, dada la relativa baratura de los precios, pero esa compañía necesita dirección y paciencia, sobre todo trabajo”.¹⁰¹² Combinando estas observaciones con lo sucedido en temporadas anteriores, es difícil evitar la imagen de que el público valenciano de la época estaba exigiendo mucho por poco precio, aunque más concretamente puede afirmarse que el popular “público de las alturas” exigía ruidosamente mucho cuando se le cobraba mucho, mientras que el público mejor asentado exigía silenciosamente mucho en cualquier caso, aunque tampoco estaba dispuesto a pagar cualquier precio. Como corresponde a su afinidad social, parece mucho más acorde con el comportamiento del “público de las alturas” el crítico de El Pueblo, quien a pesar de su habitual dureza con los intérpretes, concluía su artículo ponderando benévolamente calidad y precio en este caso:

“Y como estamos dentro de la época lírica más cara, y la tarifa de precios fijada por la empresa es muy económica, no hay derecho a grandes exigencias ni a extremada severidad. El público debe fijarse mucho en esta esencial consideración”¹⁰¹³

¹⁰¹² El Mercantil Valenciano, 15 de noviembre de 1896

¹⁰¹³ El Pueblo, 15 de noviembre de 1896

2.2.1.9 LOHENGRIN EN 1899

Tras presentarse en 1896 la ópera *Lohengrin* por tres compañías distintas durante el mismo año, pasaron después tres sin óperas wagnerianas en los escenarios de Valencia, hasta que a finales de 1899 una nueva compañía de ópera italiana se presentaba en el Teatro Principal trayendo en repertorio dos obras de Wagner: *Die Walküre* y la sobradamente conocida *Lohengrin*. Se preveían por esta compañía dos largas series de ópera, correspondiendo a abonos distintos: la primera de 24 funciones, que se completó, y la segunda de 16, que resultó más accidentada. Debido a las vicisitudes de esa segunda serie, fue *Lohengrin* -incluida en la primera- la única de las dos obras de Wagner que se montó, ofreciendo el atractivo de un reencuentro con Francisco Viñas en el papel principal y alcanzando la obra ocho representaciones, los días 25, 26, 29 y 30 de noviembre y 3, 8, 16 y 17 de diciembre. La del día 8 de diciembre fue a beneficio de Viñas, y las dos últimas sucedieron después de haber marchado este tenor, al que sustituyó Joaquín Bayo, que nunca antes había cantado ese papel. El Teatro Principal intentó retener a Viñas por más tiempo, pero una vez más, tenía pocas probabilidades frente al reclamo de teatros de más categoría, obteniendo solamente una promesa verbal de regresar a Valencia por parte del tenor: se le reclamaba para cantar *Lohengrin* en el *Teatro Costanzi* de Roma, el día 20 de diciembre, y deseaba visitar antes a su anciano padre en Moyá, su localidad natal.¹⁰¹⁴

Una vez más la prensa aludía a la ya tópica predilección del público valenciano por esta obra, desde el escueto "*Lohengrin*, la ópera que más atrae al público"¹⁰¹⁵ que se leía en *Las Provincias*, o la obra "predilecta de nuestro público"¹⁰¹⁶ en expresión de *El Correo*, al encuadre en términos generacionales del crítico de *La Correspondencia de Valencia*:

¹⁰¹⁴ *El Correo*, 9 y 11 de diciembre de 1899 y *Las Provincias*, 10 de diciembre de 1899

¹⁰¹⁵ *Las Provincias*, 26 de noviembre de 1899

¹⁰¹⁶ *El Correo*, 26 de noviembre de 1899

“Para la actual generación será siempre ‘Lohengrin’ la ópera de sus amores, como para la pasada ‘Los Hugonotes’, y para la anterior, y de esta quedan unos pocos, ‘El barbero de Sevilla’ ”.¹⁰¹⁷

Aunque en esta ocasión no fue *Lohengrin* la obra elegida para iniciar la temporada, se dejaron dos días sin representaciones antes de hacer la primera de esta obra, según El Correo, “a fin de que la representación de la aplaudidísima ópera *Lohengrin* revista toda la grandiosidad que merece.”¹⁰¹⁸

2.2.1.9.1 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Francisco Viñas, luego Joaquín Bayo

Elsa: Elda Cavallieri

Telramund: Agostino Gnaccarini

Ortrud: Natalia Papoff

Rey: Eliseo Oliviere

Heraldo: Bernardo Ferrer

Director: Joaquim Vehils

Tal como se esperaba, fue Viñas quien recibió desde el principio los mayores halagos del público, y después de la prensa:

“Desde su salida despertó la atención general con su voz dulce y bien timbrada, a la que supo dar inflexiones suaves y delicadas, dignas de la mayor alabanza (...) No se reservó el Sr. Viñas: dijo frases con gran acento dramático, dio notas vibrantes, claras, largamente sostenidas, amplias y robustas, que levantaban generales murmullos de aprobación y hacían sonar muchas palmas.”¹⁰¹⁹

Evocando sus anteriores actuaciones en Valencia, el crítico de La Correspondencia de Valencia afirmaba que “Viñas ha ganado mucho en

¹⁰¹⁷ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1899

¹⁰¹⁸ El Correo, 23 de noviembre de 1899

¹⁰¹⁹ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

maestría y en intención, tanto, que puede afirmarse que es en la actualidad uno de los primeros tenores de ópera”¹⁰²⁰

El crítico de El Correo, inclinado a usar un tono enfático, exclamaba: “¡Qué maestría en el canto, qué arte en el fraseo, qué cuidadosa solicitud en todos los detalles!”.¹⁰²¹

En El Mercantil Valenciano se acudía al recuerdo de pasadas actuaciones de Viñas en el mismo papel: “A pesar de que van transcurriendo algunos años, lejos de haber sufrido detrimento, ha mejorado muchos quilates (...) No sólo ha perfeccionado su canto, que es ahora más suave, tiene mayor dulzura y encanto y expresa mejor los intensos afectos del amor más ideal, sino que lo detalla y embellece con sus actitudes y maneras.”¹⁰²² De esta comparación parece desprenderse un mejor dominio técnico, y correlativamente no fiar tanto a la exhibición de un hermoso timbre y potencia de voz, pero siempre manteniendo intenciones expresivas. Esta evolución se verá más clara en los comentarios al posterior *Lohengrin* de 1901.

La prensa alababa de Viñas todas sus intervenciones, pero especialmente el final, con el *racconto* y la despedida del cisne. En las sucesivas representaciones no cambió nada la valoración del público ni de la crítica, tal como enfáticamente se publicaba en Las Provincias: “si fuéramos a detallar los entusiasmos que despertó el tenor Viñas, no habría espacio suficiente en todo el periódico (...) La función fue un continuo y entusiasta aplauso para Viñas”.¹⁰²³ El *racconto* final fue repetido a petición del público en todas las representaciones, salvo la primera, donde al parecer le acompañaron desafinaciones en los metales de la orquesta.¹⁰²⁴ El día 29 Viñas cantó ligeramente indispuerto, por lo que “una parte de los espectadores pidió con insistencia que lo repitiese, mientras otra se negaba a esto, porque comprendió que se había resfriado; pero el distinguido y bondadoso artista defirió a los

¹⁰²⁰ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1899

¹⁰²¹ El Correo, 26 de noviembre de 1899

¹⁰²² El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1899

¹⁰²³ Las Provincias, 27 de noviembre de 1899

¹⁰²⁴ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

deseos de los primeros, y entonces pudo apreciarse la razón que les asistía a los que se oponían.”¹⁰²⁵

La prensa coincidía en lo arriesgado que resultaba para Bayo asumir el papel de Lohengrin, a continuación de haber sido cantado por Viñas, como también coincidió en señalar que salió airoso del compromiso, exhibiendo un modo de hacer bien distinto. El crítico de *El Mercantil Valenciano* era quien más se extendía sobre las características de su interpretación:

“No podía esperarse mucho de las facultades del Sr. Bayo, pero sí de su talento y de su maestría como cantante, y ambas cosas se cumplieron al pie de la letra. Auxiliado de la preciosa media voz que posee, de su habilidad en emitirla y fácil dicción, salvó los escollos de su particella, empleando con cierta parsimonia la voz de pecho o natural, lo que no dejó de producirle resultados lisonjeros. Al principio todo iba bien: la famosa frase *Elsa, io t'amo*, la atacó el Sr. Bayo con fuerza, valiéndole una ovación; en el dúo se admiraba con frecuencia la amplitud del estilo y la delicadeza de su *bel canto*, sucediendo lo propio en el racconto, pero echándose de menos el elemento de la voz natural; en la despedida tuvo momentos de inspiración.”¹⁰²⁶

Elda Cavallieri cantaba por primera vez el papel de Elsa, y recibía elogios de la prensa y del público, aunque más matizados que los dedicados a Viñas. El crítico de *El Correo* afirmaba que “sin tener una espléndida voz, posee buenas facultades y sobre todo canta con mucho gusto y frasea con expresión”.¹⁰²⁷ Más específicamente, su colega de *La Correspondencia de Valencia* señalaba:

“Su voz es de timbre agradable, sobre todo en el registro central; la emite con gran maestría y ataca con firmeza y decisión las notas agudas.”¹⁰²⁸

El crítico de *El Mercantil Valenciano* señalaba que “su voz es expresiva, canta con gusto y tiene mucho *fiato*, lo que le permite prolongar las notas”,¹⁰²⁹ y el de *Las Provincias* confirmaba su éxito de público, y afirmaba que “cantó de

¹⁰²⁵ *El Mercantil Valenciano*, 30 de noviembre de 1899

¹⁰²⁶ *El Mercantil Valenciano*, 17 de diciembre de 1899

¹⁰²⁷ *El Correo*, 26 de noviembre de 1899

¹⁰²⁸ *La Correspondencia de Valencia*, 26 de noviembre de 1899

¹⁰²⁹ *El Mercantil Valenciano*, 26 de noviembre de 1899

modo delicado su parte, encontrando momentos de ingenuidad y pasión”,¹⁰³⁰ si bien le notaba un nerviosismo que confiaba ver superado en las siguientes representaciones. Efectivamente, ya al día siguiente consideraba este crítico que Cavallieri “cantó con mayor seguridad la parte de Elsa”,¹⁰³¹ mejoría que se confirmaba por el resto de la prensa y que se extendió a todas las sucesivas actuaciones.

También fue elogiado el barítono Gnaccarini en su papel de Telramund, al que la prensa dedica mucho menos espacio, limitándose a reseñar su éxito de público y no ofreciendo apenas pistas sobre el carácter de su interpretación, aunque sí aparece una puntual discrepancia referida a su faceta de actor: según el crítico de El Correo, estuvo “muy bien cantando y muy bien *haciendo*”,¹⁰³² pero según su colega de Las Provincias “cantó, sólo cantó, aunque muy bien”.¹⁰³³

Sobre Natalia Papoff en papel de Ortrud, las opiniones en prensa resultaban más divergentes: “acertada en todos los momentos, y en algunos dentro de situación y con actitudes y acción apropiadas”,¹⁰³⁴ según el crítico de El Correo, puso en su papel “los cinco sentidos, acentuando la nota dramática con acierto”,¹⁰³⁵ según su colega de El Mercantil valenciano, mientras que en La Correspondencia de Valencia se la incluía sin más entre los intérpretes que estuvieron “discretos”,¹⁰³⁶ y por su parte el articulista de Las Provincias, condescendiente, escribía que “sacó todo el partido que pudo del acto segundo, acto verdaderamente difícil y de prueba para las mezzosopranos.”¹⁰³⁷

Donde la interpretación parece haber sido más deficiente durante el primer día, fue en coros y orquesta: según La Correspondencia de Valencia “los coros mal, dando motivo a que les *coreasen*, y respecto a la orquesta, jese

¹⁰³⁰ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³¹ Las Provincias, 27 de noviembre de 1899

¹⁰³² El Correo, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³³ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³⁴ El Correo, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³⁵ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³⁶ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³⁷ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

metal!",¹⁰³⁸ y en mérito de Viñas señalaba que cantó el *racconto* con dominio, "no vacilando ni un instante ante las desafinaciones del metal".¹⁰³⁹ Este contratiempo se confirmaba en El Correo: "El *fallo* del cornetín fue además de muy notado, peligroso para el tenor", aunque el crítico de este diario calificaba la actuación global de la orquesta de "brillantísima, especialmente la cuerda", y respecto del *fallo* matizaba que "se trata de un profesor que no ha sufrido accidentes de esos y hemos de considerar el caso como fortuito".¹⁰⁴⁰ No está muy claro que la orquesta evolucionase a mejor en sucesivas representaciones. Si bien al día siguiente La Correspondencia de Valencia señalaba que "el metal de la orquesta se comprimió, no permitiéndose libertades de mal gusto",¹⁰⁴¹ sobre la posterior representación del día 30 en lo que respecta a orquesta y coros el crítico de Las Provincias exclamaba:

"Si acaso hubo novedad, fue en salir peor ¡todavía! lo demás. ¡Muy bonita campaña! Por hoy nos limitaremos a llamar la atención del director de la orquesta: ¡si no parece la misma!"¹⁰⁴²

El día 16 de diciembre, sin embargo, Vehils fue llamado a escena por los aplausos del público al finalizar el segundo acto¹⁰⁴³ y sobre la función del siguiente y último día, Las Provincias escuetamente señalaba: "La orquesta haciendo la excelente labor que todos hemos podido apreciar".¹⁰⁴⁴

Menos halagos tuvo la prensa, una vez más, al comentar las deficiencias en el coro, especialmente en las voces masculinas, que fue ruidosamente protestado por los espectadores. En El Correo se defendía de las críticas del público "de las alturas" únicamente a la parte femenina del coro: "pecó con ellas el auditorio de injusto, especialmente en el final".¹⁰⁴⁵ Según este crítico, algunas muestras de descontento contra este sector femenino se debían a

¹⁰³⁸ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1899

¹⁰³⁹ Idem

¹⁰⁴⁰ El Correo, 26 de noviembre de 1899

¹⁰⁴¹ La Correspondencia de Valencia, 27 de noviembre de 1899

¹⁰⁴² Las Provincias, 1 de diciembre de 1899

¹⁰⁴³ El Correo, 17 de diciembre de 1899 y La Correspondencia de Valencia, 17 de diciembre de 1899

¹⁰⁴⁴ Las Provincias, 18 de diciembre de 1899

¹⁰⁴⁵ El Correo, 26 de noviembre de 1899

motivos banales como el colorido apagado del vestuario y la edad avanzada de algunas mujeres, o bien al simple desconocimiento de la complejidad de la partitura en los últimos pasajes de los coros. El crítico de Las Provincias, sin embargo, se mostraba directamente sarcástico con la complejidad resultante en ese final: “realizaron prodigios de entonación, e introdujeron cánones, fugas y contrapuntos que no soñara Wagner”.¹⁰⁴⁶ Según El Correo, las quejas del público contra los coros sólo tuvieron razón “al dirigirse al coro de hombres, y no a todos, sino a los tenores”,¹⁰⁴⁷ si bien al día siguiente escribía llanamente y sin especificar: “Los coros, como de costumbre. ¡Una desdicha!”.¹⁰⁴⁸ Ese segundo día de *Lohengrin*, sin embargo, el crítico de La Correspondencia de Valencia opinaba que “mejoraron los coros, aunque no tanto como fuera de desear”,¹⁰⁴⁹ aunque comentando el día 30, el de El Mercantil Valenciano no hacía concesión alguna de mejora: “Lo que no tiene remiendo es el coro de hombres, que cada noche está peor.”¹⁰⁵⁰ Había que esperar a diciembre para que la prensa concediera alguna clara mejoría en los coros, sin llegar nunca a la alabanza: el día 3 “hasta los coros estuvieron más en caja que en las anteriores representaciones”,¹⁰⁵¹ según Las Provincias, el día 8 “los coros sólo se fueron tres veces del seguro”,¹⁰⁵² según El Correo, y en las dos últimas representaciones la prensa que se ha conservado no hace mención de los coros, lo que puede interpretarse como un signo favorable, dado el carácter de los anteriores comentarios.

2.2.1.9.2 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO.

LÓPEZ-CHAVARRI Y LA DUDA SOBRE LA AUTENTICIDAD

El éxito de Bayo -tanto de prensa como de público- resulta curioso, por cuanto el dominio técnico que al parecer usó para compensar otras carencias se estimaba como positivo en esta ocasión, cuando tres años antes a Ibós le había ocasionado una sonora bronca del público y sólo muy matizadas

¹⁰⁴⁶ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

¹⁰⁴⁷ El Correo, 26 de noviembre de 1899

¹⁰⁴⁸ El Correo, 27 de noviembre de 1899

¹⁰⁴⁹ La Correspondencia de Valencia, 27 de noviembre de 1899

¹⁰⁵⁰ El Mercantil Valenciano, 30 de noviembre de 1899

¹⁰⁵¹ Las Provincias, 4 de diciembre de 1899

¹⁰⁵² El Correo, 9 de diciembre de 1899

consideraciones por parte de la prensa. En buena parte podría explicarse esta diferencia por las distintas expectativas con que se presentaban al público uno y otro: Ibós inaugurando el *Lohengrin* de la temporada, con precios por encima de los habituales, y precedido de los mayores elogios de la prensa; Bayo ofreciendo un *Lohengrin* cuando ya nadie esperaba que se representase, concediendo al público este regalo al precio de asumir personalmente el riesgo de las comparaciones con Viñas, y en un papel que ni siquiera había cantado previamente. En el público “de las alturas” es donde más evidente resultó esa diferencia de trato, y por tanto puede conjeturarse que el sector más popular en el público del Teatro Principal valoraba con un grado importante de subjetividad, en el que entraban las diversas circunstancias que rodeaban al suceso operístico en sí. Esta valoración con criterios no siempre musicales fue objeto de ridiculización por parte del crítico de El Correo:

“El público.-Ya lo hemos indicado: demasiado exigente y sobre todo demasiado bullanguero. Toda la noche resonaron voces y murmullos por las alturas. En el segundo acto, por si llevaban tales o cuales trajes las coristas, por si eran o no guapas, hubo un rato de *chunga*, y con tal motivo, no pudimos oír la marcha. ¿Tiene alguien derecho a impedir que los demás oigan? No. ¿Tiene alguien la culpa? ¡Sí!¹⁰⁵³.”

No fue el único diario que recogió alguna queja sobre el carácter bullicioso del público más popular. Comentando la representación del día 29, el crítico de El Mercantil Valenciano se quejaba de algún incidente durante un entreacto, que omite describir con un pudor que recuerda el que rodeó en la prensa al corte de mangas del tenor Ibós:

“Más lamentable fue el espectáculo que dieron en uno de los entreactos algunos concurrentes de las galerías altas, que por un momento nos hicieron creer que estábamos en un teatro de algún villorrio, y no en el primer coliseo de Valencia. No quisiéramos, por honor a la cultura de una ciudad que ha solicitado la enseñanza integral, que se repitan tales demostraciones que nos pondrían al nivel de un país muy atrasado.”¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵³ El Correo, 26 de noviembre de 1899

¹⁰⁵⁴ El Mercantil Valenciano, 30 de noviembre de 1899

Lamentablemente no se conservan ejemplares de El Pueblo de estas fechas, que probablemente contendrían información más específica sobre el incidente.

Incluso cuando el público “de las alturas” manifestaba su satisfacción en vez de su reprobación, tampoco dejaba de causar algún trastorno a la escucha, como la que señala Las Provincias en relación al *racconto* de Viñas del día 26:

“Inútil será consignar que se volvieron a repetir las exclamaciones, bravos, llamadas a escena y aplausos estruendosos; por lo que no se oyó la hermosísima y altamente expresiva peroración con que muy significativamente termina dicha página”¹⁰⁵⁵

Para estas fechas, Eduardo López-Chavarri Marco ya había iniciado su colaboración con Las Provincias y se encargaba habitualmente de la sección musical en este diario. Aunque las críticas referentes a estas representaciones no vienen firmadas por su habitual seudónimo “Eduardus”, aparecía aquí por primera vez la insinuación de que el *Lohengrin* que cantaba Viñas no era probablemente el tipo de interpretación deseada por Wagner, aunque se evita cuidadosamente convertir esta observación en una censura al tenor, lo que habría enfrentado directamente al crítico contra el público:

“Cualquiera que sea la opinión que tengamos acerca de la versión exigida por Wagner para el personaje de su drama (...) el hecho positivo es que ayer el celebrado artista fue objeto de las más entusiastas y calurosas ovaciones (...) Podrá pensarse como se quiera respecto de la versión de *Lohengrin*; pero al público que anoche llenaba el teatro, la labor de Viñas le pareció de perlas”.¹⁰⁵⁶

Al día siguiente, el mismo crítico -que en este caso firma como “L.”- volvía sobre la idea de un Viñas completamente identificado con las exigencias del público valenciano, dejando vigente la sombra de la duda anteriormente arrojada respecto de la autenticidad wagneriana de dichas exigencias:

¹⁰⁵⁵ Las Provincias, 27 de noviembre de 1899

¹⁰⁵⁶ Las Provincias, 26 de noviembre de 1899

“El Sr. Viñas ha comprendido el gusto de los buenos aficionados, y toda su voluntad y facultades quedaron al servicio de esta idea: complacer el gusto del público sin reservas de ningún género. Ya dijimos ayer, y repetimos ahora, que hoy no podemos entrar en analizar la versión de Viñas. Tan solo hemos de reflejar la impresión que anoche tenía el público.”¹⁰⁵⁷

Puede recordarse, a este respecto, que Viñas ya parece que rectificó con anterioridad algunos aspectos de su interpretación para adecuarlos a las exigencias del público valenciano, según se ha visto a propósito de las representaciones de los días 5 y 6 de enero de 1893.¹⁰⁵⁸

El comentario sobre la ejecución del *racconto* en ese mismo artículo de Las Provincias, permite conocer algo de cuales eran estas exigencias del público, así como constatar una vez más el carácter interruptivo de sus manifestaciones de agrado:

“Todo el fragmento fue un continuado derroche de calderones, frases alargadas, notas sostenidas, ya delicadamente fijadas, ya abiertas con vigor, de una manera que, al decir de un *amateur* de los finos, aquello era un rosario de piedras preciosas, en que las cuentas gordas eran grandes y purísimos brillantes. Después de cada nota de esas, surgían los aplausos y los bravos; un entusiasta grito: ‘eso es cantar’. La ovación al terminar el *racconto* fue tal, que éste hubo de ser repetido”.¹⁰⁵⁹

Precisamente López-Chavarri ironizará más adelante sobre la afición del público valenciano a los calderones,¹⁰⁶⁰ y el hecho de que no quiera entrar en esta ocasión sobre el asunto con Viñas resultaba de una prudencia comprensible, pues además del entusiasta respaldo del público hacia la versión de este tenor, el resto de la prensa valenciana compartía una convicción a

¹⁰⁵⁷ Las Provincias, 27 de noviembre de 1899

¹⁰⁵⁸ Véanse p.328-329

¹⁰⁵⁹ Las Provincias, 27 de noviembre de 1899

¹⁰⁶⁰ Comentando *La Bohème* en el teatro Apolo: “Desde luego se confirma una vez más lo ya sabido, esto es, que nuestro público es el público de los calderones: para él todo el arte musical diríase que se reduce a eso: a las notas tenidas durante minutos enteros (...) un calderón a tiempo, y todo se convierte en aplausos delirantes” (Las Provincias, 20 de septiembre de 1901, sin firma)

menudo entusiasta sobre la autenticidad de la misma, del tipo que se mostraba enfáticamente en El Correo comentando la sesión a su beneficio:

“Viñas será siempre en el teatro de Valencia algo más que un cantante: será el maestro autorizado en el género y en la escuela que por él aquí conocemos; será el *Caballero del Cisne* soñado por el coloso de la música moderna. Con la perfección a que Viñas ha logrado llegar interpretando la poética y nobilísima figura, graduando mediante soberano arte lo que en ella hay de humano y de ideal, no es posible que tenor alguno la presente; y como él la canta, como dice todas las frases, con la dulzura de voz y sus acentos de pasión, de ternura, de arrogancia, varoniles siempre, no es posible que otro la cante. Quizás en otra ópera de su repertorio, y a pesar de las imponderables condiciones de voz, haya quien le supere; en *Lohengrin*, no.”¹⁰⁶¹

Este comentario, precisamente por su carácter subjetivo y enfático, permite insistir sobre las observaciones ya formuladas a propósito del estreno valenciano de *Tannhäuser* y de su comparativamente pobre acogida: el terreno de lo ideal, de lo alejado de la experiencia cotidiana (en este caso el aspecto mítico de Lohengrin), se visiona como un cúmulo de perfecciones sublimes (“poética y nobilísima figura”); su llegada a ese mundo humano algo más verosímil que representan en el escenario el rey y sus caballeros, corre por cuenta y mérito del personaje cantado por Viñas, que por tanto debe reunir sobre sí ambos planos (“lo que en ella hay de humano y de ideal”); el carácter *prodigioso* de su interpretación personal, el lucimiento vocal, se intuye así como testimonio de lo ideal y sublime, mientras que el aspecto expresivo actúa como capacidad de relación con lo humano (“sus acentos de pasión, de ternura, de arrogancia”); las aclamaciones continuas del público, en cuanto idea de recepción alborozada, no hacían sino prolongar las aclamaciones con que los coros le reciben sobre el escenario mismo, en ambos casos un mundo más real y cotidiano aclama la aparición de otro idealizado; y el carácter efímero de esta relación, que termina con su regreso al reino del Grial, sintonizaba con el carácter efímero de la experiencia artística musical misma, que discurre en un marco espacial y temporalmente acotado, efímero.¹⁰⁶²

¹⁰⁶¹ El Correo, 9 de diciembre de 1899

¹⁰⁶² Vease sobre esto el poema de Teodoro Llorente que se reproduce y comenta en las p.287-289, donde resulta bastante evidente la acotación de la relación con lo sublime dentro del marco temporal de la representación.

La duda de López-Chavarri sobre la autenticidad de las interpretaciones wagnerianas en Valencia no aparecía como nueva en esta temporada, sino que se había manifestado pocos meses atrás con menos miramientos, como directa acusación, cuando a finales de 1898 se anunciaba en el Teatro Principal un *Lohengrin* que finalmente no se hizo. En ese caso¹⁰⁶³ dirigía sus observaciones al papel de Ortrud y citaba textualmente como argumento una carta a Liszt del propio Wagner,¹⁰⁶⁴ donde insistía en que los cantantes eviten sus hábitos de lucimiento en los recitativos y canten las notas con la duración que están escritas, o en todo caso ajustándose a "un lenguaje animado y poético", no al lucimiento virtuosístico.¹⁰⁶⁵

Que el referente europeo, y el protagonismo wagneriano dentro del mismo, jugaban un papel fundamental sobre la dureza y el inconformismo de López-Chavarri, puede constatarse también en artículos anteriores. Así el que firmaba como "Eduardus" el 29 de octubre de 1898, dentro de la columna "Crónicas musicales":

"Vean ustedes algo de lo que pasa en Alemania, en donde ciudades como Carlsruhe, que tiene la mitad de habitantes que Valencia, dan representaciones modelos de las óperas de Mozart, Weber, Berlioz, y todo el elenco completo de Wagner (salvo *Parsifal* que sólo puede representarse en Bayreuth), como cosa corriente del repertorio común. En Munich se acaba de representar asimismo todo el ciclo de Wagner, y qué tal habrá salido, que hasta los franceses lo alaban sobremanera. Vale la pena de saber algo de lo que por allá se hace, aunque sea sólo para comparar... y saber distinguir."¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶³ Las Provincias, 16 de noviembre de 1898

¹⁰⁶⁴ López-Chavarri no indica la fecha de la carta, que es 8 de septiembre de 1850. WAGNER, R.: "Sämtliche Briefe", vol. 3, p. 505, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 9441 (vid. *Wagner-SB*, vol. 3, p. 384)

¹⁰⁶⁵ Resulta indicativo que tanto los comentarios habituales de la prensa como la atención del público, ponían especial interés en pasajes como la despedida del cisne (Acto I escena 3, compases 680-693 de la partitura del primer acto) o la frase "Elsa, io t'amo" (*Elsa, ich liebe dich*, Acto I escena 3, compases 799-801 de la partitura del primer acto). En el primero de ellos el silencio completo de la orquesta permite al solista todo tipo de alteraciones, y en el segundo las notas mantenidas de la orquesta y el calderón del compás 801 no estorban las posibles exageraciones de lucimiento vocal.

¹⁰⁶⁶ Las Provincias, 29 de noviembre de 1898

Ya se ha visto que los términos comparativos europeos también habían aumentado el grado de exigencia tres años atrás en el crítico de El Pueblo,¹⁰⁶⁷ derivando en aquel caso, sobre todo, hacia señalar las deficiencias escenográficas. López-Chavarri reiteraba la denuncia sobre el descuido de la escenografía (“ese *Lohengrin* arrastrado a tropezones entre maderos y mangas de camisa”),¹⁰⁶⁸ pero ampliaba su censura al modo de interpretar, como se ha visto, y también a la misma actitud del público, con el referente wagneriano en el centro del asunto.¹⁰⁶⁹

“En Munich (...) la sala queda sumida en la oscuridad y la representación empieza ante el público atento. Si por casualidad, alguien entra en la sala después de levantarse el telón, se desliza silenciosamente hacia su sitio, y tanto las señoras, como los caballeros, observan esta regla de elemental cultura, que sería imposible adoptar entre nosotros. Como ocurre en Bayreuth, ningún aplauso se deja oír durante el espectáculo, y sí solo cuando se corre la cortina.”¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁷ Vénase p.349-350

¹⁰⁶⁸ Las Provincias, 29 de noviembre de 1898

¹⁰⁶⁹ Resulta llamativo que la censura hacia los hábitos del público operístico proceda de las líneas de un diario conservador. Aunque es cierto que el público más ruidoso se encontraba en las ubicaciones más modestas y populares “de las alturas”, López-Chavarri no ahorra las críticas al público del patio de butacas.

¹⁰⁷⁰ Las Provincias, 29 de noviembre de 1898

2.2.1.10 INTENTO DE DIE WALKÜRE EN 1900

La segunda serie del abono de esa misma compañía debía incluir el estreno en Valencia de *Die Walküre*, con el aparato escénico que ya había servido para El Liceo barcelonés,¹⁰⁷¹ donde había sido montada por primera vez en enero de ese mismo año de 1899 y poco después en abril. También fue enero de 1899 cuando esta ópera se representó por primera vez en Madrid, por lo que su aparición en Valencia a lo largo del mismo año o a comienzos del siguiente habría supuesto un desfase temporal casi inexistente respecto de las dos principales ciudades españolas, si bien con una diferencia de unos 29 años respecto de su estreno absoluto en Munich, el 26 de junio de 1870, que en cualquier caso resultaba menor que los 38 años que separaron el primer estreno de *Lohengrin* de su primera presentación en Valencia.

2.2.1.10.1 VICISITUDES DE UN EVENTO FRUSTRADO

El tenor Lafarge acudió desde Barcelona, pues había cantado ya la obra en la capital catalana. En realidad a finales de diciembre la prensa comenzaba a mostrar inquietud por la inestabilidad de la plantilla de cantantes en la compañía de ópera: habían marchado algunos importantes, que eran suplidos apresuradamente con otros llamados desde distintas ciudades, lo que no impedía reiterados retrasos en las representaciones, ni cierta merma en la calidad de los intérpretes.¹⁰⁷² Según el escueto resumen que ofreció *a posteriori* el Almanaque de Las Provincias, “de los tenores que desfilaron después de Viñas sólo Bayo pudo conseguir pasar sin protesta”.¹⁰⁷³

De cualquier manera, los ensayos para *Die Walküre* habían comenzado con interés la última semana del año, y a comienzos de enero se daba por inminente la primera representación. Las Provincias insertaba un extenso artículo el 29 de diciembre dedicado a esta obra y firmado esta vez sin seudónimo por Eduardo López-Chavarri. El diario El Pueblo, por su parte, tras

¹⁰⁷¹ El Mercantil Valenciano, 22 de diciembre de 1899

¹⁰⁷² El Mercantil Valenciano, 28 de diciembre de 1899

¹⁰⁷³ Almanaque de Las Provincias de 1900, p. 90

referir someramente el argumento, incluía el 7 de enero un extenso artículo sin firma que intentaba describir sin acudir a tecnicismos la parte musical del drama. Este mismo periódico republicano insertaba todos los días el anuncio de la venta, por 1'50 pesetas más cupón adjunto, del libro de Rodrigo Soriano "La Walkyria en Bayreuth", proclamado "de gran utilidad para quienes hayan de asistir a las representaciones".¹⁰⁷⁴ En la crítica al *Lohengrin* de 16 de diciembre, probablemente de López-Chavarri,¹⁰⁷⁵ se había iniciado el artículo usando el género dialogado para ironizar contra algunos colegas y asuntos, entre otros este libro de Soriano:

"-(...) No puede decirse que habla por boca de ganso. La técnica del canto la debió de aprender en la eminente cuanto bombeada Petrosky; la de la armonía, de cualquier oráculo de la 'corporación'; y la estética musical, ¿en dónde la habrá aprendido más que en la celebrada *Walkyria* de Soriano?.

-¿Allí donde las escenas más trágicas de la Tetralogía se señalan como "refunfuños domésticos", y Wagner se nos dice que no sabe realizar sino una acción pobre y monótona?

-Sí; y donde se descubre una nueva ley de acústica, que consiste en colocar un obstáculo entre una orquesta y los oídos de los que escuchan, para... que se oiga mejor, que es para lo que sirven los planos laterales del teatro Wagner de Bayreuth. (!!)

-Admirable."¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁴ El libro se comenta en el apartado 3.3 de esta tesis.

¹⁰⁷⁵ El artículo no tiene firma. Es continuación indudable, tanto por el género dialogado como por adjudicar los mismos epítetos a los mismos personajes, de un artículo enteramente dialogado aparecido en la sección de *Notas de Sociedad* de Las Provincias el 14 de diciembre de 1899, titulado "En un palco del Principal" y que contiene casi exclusivamente asuntos musicales, firmado en este caso con una "M.". Algunas críticas musicales en Las Provincias, aparecen durante estas fechas firmadas con "L.", como la de 27 de noviembre. Por otro lado, esos mismos epítetos del diálogo se repiten también en alguna otra crítica musical de Las Provincias sin firma, lo que muestra la continuidad del autor en la sección musical del periódico. Es plausible que ambas letras iniciales hagan referencia, respectivamente, al segundo y al primer apellido de Eduardo López-Chavarri Marco, colaborador musical habitual de Las Provincias, y probable autor de este irónico diálogo. Cabe pensar también, sin embargo, en Enrique Muñoz Pascual, al que Polanco se inclina por atribuir algunas críticas de 1916 y 1917 firmadas con "M." o "E.M." (POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.251). Sin entrar a valorar esta atribución posterior, el tono irónico, la familiaridad con los asuntos de Bayreuth, el uso del género dialogado, empleado con posterioridad por López-Chavarri en algunas crónicas musicales, firmadas ya con su conocido seudónimo de "Eduardus", así como en la sección *Ecós de Sociedad* bajo seudónimo de "Lohengrin", todo ello me inclina a considerar aquí la autoría de Eduardo López-Chavarri Marco, que además es claro autor de la crítica de otras representaciones de ese mismo *Lohengrin*.

¹⁰⁷⁶ Las Provincias, 17 de diciembre de 1899

La crisis de la compañía, sin embargo, llegaba a un momento crítico el día 8, cuando sin previo aviso se colgaba en taquillas el anuncio de la suspensión de un *Otello* de Verdi, pocos momentos antes de la prevista representación.¹⁰⁷⁷ Al mismo tiempo se anunciaban gestiones con el teatro Apolo para representar allí el *Otello* y *Die Walküre*,¹⁰⁷⁸ y al día siguiente Las Provincias publicaba una breve información que comenzaba ya con la claudicante frase “La comedia é finita”, dando cuenta del definitivo cierre anticipado de la temporada operística en el Teatro Principal, pero dejando todavía abierta la posibilidad de representar en el teatro Apolo las obras canceladas de Verdi y de Wagner.¹⁰⁷⁹

Los abonados defraudados por el dinero pagado de unas funciones no representadas, iniciaron sus habituales reuniones para negociar con la empresa. El día 10 por la tarde se reunían por primera vez en la Sociedad de Agricultura, local habitual de la clase terrateniente valenciana, y lo que no resultó tan habitual fue que en esta ocasión las demandas del colectivo no se dirigiesen tanto a recuperar el importe económico como a obtener de alguna manera la continuación de las representaciones. Acudieron a la reunión, además de casi todos los abonados, algunos artistas y el Sr. Quesada en representación de la empresa arrendataria del Teatro Principal, formada por él y otros dos socios. Vehils expuso la situación de la compañía, y varios letrados coincidieron en responsabilizar a la empresa arrendataria del teatro. Se exigía no el dinero, sino la continuación de la temporada. A decir de la prensa, era realmente una ópera la que preocupaba a los abonados: “ayer quedaron demostrados los vivos deseos que hay aquí de oír *La Walkyria*”.¹⁰⁸⁰ Algo más pormenorizadamente se contaba en Las Provincias lo sucedido en esa reunión:

“Uno de los abonados asistentes a la reunión, contando con el ofrecimiento de algunos artistas de la compañía, propuso que se viese la manera de celebrar las funciones, cantándose *La Valkiria*, que tantos deseos hay de conocer, y la idea fue muy bien acogida,

¹⁰⁷⁷ El Pueblo, 9 de enero de 1900

¹⁰⁷⁸ Las Provincias, 9 de enero de 1900

¹⁰⁷⁹ Las Provincias, 10 de enero de 1900

¹⁰⁸⁰ El Pueblo, 11 de enero de 1900

formándose, al efecto, un presupuesto de gastos que a prorrata se comprometieron adelantar la mayoría de los circunstantes”¹⁰⁸¹

De hecho, los abonados se comprometieron a tomar parte en la gestión y marcha de las representaciones. Los cantantes ofrecieron facilidades económicas para hacer viable esta intención, y la soprano Bonaplata -que debía cantar como Brünhilde- demoró su marcha hacia Nápoles, arriesgándose a perder el contrato que tenía con el *Teatro di San Carlo*.¹⁰⁸² La empresa arrendataria del Teatro Principal había contratado ya sin embargo una compañía de declamación, y la vigencia de este nuevo contrato representaba un serio escollo para la intención de continuar con representaciones operísticas. Se nombró una comisión de tres abonados (Teodoro Izquierdo, Francisco Maestre y José Jorro), que se trasladó inmediatamente a parlamentar con el Gobernador Civil, Díaz Ferry, obteniendo de éste la promesa de impedir debutar a la compañía de declamación, mientras no se ofrezcan las nueve funciones de ópera que quedaban pendientes.¹⁰⁸³ Según Las Provincias, tanto el director de la compañía Vehils como el barítono Gnaccarini iniciaron gestiones para intentar algunas representaciones de *Die Walküre*.¹⁰⁸⁴

A pesar de que los intentos encaminados a representar *Die Walküre* parecían haber despejado los principales escollos, una nueva reunión en la Sociedad de Agricultura el día 11, a la que acudieron además de los abonados nuevamente muchos de los intérpretes y una representación de la empresa del Teatro Principal, disipó bruscamente todas las ilusiones. Como era previsible, las versiones sobre quién fue responsable de la falta de acuerdo resultaron prácticamente opuestas en El Pueblo y en Las Provincias. El conservador diario Las Provincias relataba los hechos del siguiente modo:

¹⁰⁸¹ Las Provincias, 11 de enero de 1900

¹⁰⁸² Idem

¹⁰⁸³ El Pueblo, 11 de enero 1900

¹⁰⁸⁴ La Correspondencia de Valencia, 10 de enero de 1900

“Los señores que formaban la comisión encargada por los abonados para recabar el apoyo del Gobernador y gestionar una solución satisfactoria a sus intereses, manifestaron que el Sr. Díaz Ferry persistía en su actitud de no permitir la reapertura del Teatro sin que los empresarios cumpliesen antes con el abono, añadiendo que para facilitar en el Principal la celebración de las nueve funciones de ópera que faltaban, tenían conseguida la cesión del teatro de Apolo, donde podría comenzar su campaña la compañía dramática del señor González. Como los artistas de la compañía lírica que se hallaban presentes reprodujeron su ofrecimiento de seguir actuando, cobrando solamente la mitad de sus sueldos, se propuso a la empresa arrendataria del aristocrático coliseo, allí representada por el Sr. Quesada, que se encargase de organizar el espectáculo, para lo cual podía contar con unas cuatro mil pesetas del abono, con la ventaja de que los gastos se reducían, en gracia a los abonados, en un 30 por 100, y con la suma que representaban varios gastos ya satisfechos para poner *La Walkiria*. Llegaron los abonados en su deseo de transigir a darse por satisfechos con solo seis de las nueve funciones que tienen pagadas; pero los verdaderos empresarios, excepción hecha del Sr. Quesada, se negaron a todo, resolviéndose, en vista de esta incalificable conducta de la empresa, a llevarla a los tribunales, acuerdo que prevaleció como única solución.”¹⁰⁸⁵

El diario republicano El Pueblo ofrecía una descripción mucho más escueta de estos hechos, que difería respecto a la de Las Provincias en lo referente a señalar responsabilidades, que para este otro diario corrían a cargo de los abonados:

“Conste sin embargo que éstos, o mejor dicho, la mayoría de éstos, demostraron ayer que la afición al arte lírico no llega a interesarles el bolsillo, pues que con un corto dispendio, menos que se gasta en una tarde de tresillo, hubiera conocido *La Walkyria* y mostrándose amantes de la música. Han despreciado una ocasión que es difícil vuelva a presentarse, peor para ellos, que prefieren meterse en un pleito, sin *Walkyria*, a abonar más pesetas para tener completa la temporada. Hubo allí señor que ponía el grito en el cielo y hablaba de víctimas y de estafados y de latrocinios y pedía las cabezas de los empresarios... y era abonado a un palco, con tres familias además de la suya, o sea a un cuarto turno, de manera que ha perdido ¡dos funciones! Que le costaron ocho o diez duros. Con abonados así es imposible pretender unas soluciones francas, esos rasgos de desprendimiento individual o colectivo con que en cien teatros y en cien casos como este se han sufrido apuros económicos. Son muy originales los abonados del Principal.”¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁵ Las Provincias, 12 de enero de 1900

¹⁰⁸⁶ El Pueblo, 12 de enero de 1900

Los abonados salieron de la reunión con el compromiso escrito de llevar el asunto por la vía penal,¹⁰⁸⁷ y de instar igualmente la rescisión del arrendamiento del teatro. Buena parte de los cantantes marcharon fuera de la ciudad nada más comprobado el fracaso de esta reunión, con lo que la posibilidad de montar *Die Walküre* se esfumó definitivamente. Al día siguiente El Pueblo informaba de que parecía llegarse a un principio de acuerdo económico, circunstancia que aprovechaba su articulista para volver a cargar tintas contra algunos abonados:

“Parece que la Sociedad arrendataria del teatro ha llegado a transacción con los abonados de la fracasada temporada de ópera (es decir, con los que habían pagado, porque han de saber ustedes que entre los que más gritaban la otra noche en la Agricultura había muchos que aún no habían soltado un céntimo; de manera que en vez de perjuicios lo que habían recibido es el beneficio de siete funciones gratis).”¹⁰⁸⁸

No había tal principio de acuerdo, sino un mero ofrecimiento por parte de la empresa de pagar a plazos el importe adeudado, que al parecer pretendía evitar así el cierre del teatro ordenado por el Gobernador Civil, pero la propuesta fue inmediatamente rechazada por los abonados. En el diario Las Provincias se continuaban cargando las tintas en dirección opuesta a El Pueblo:

“Estos ofrecimientos, naturalmente, no satisfacen a los abonados. Aquí no se trata ya simplemente de una cuestión de dinero, sino de una grave ofensa inferida al público abonado, por la empresa de dicho coliseo, que ha correspondido al favor que aquél le dispensaba arrojándolo del teatro. Una numerosa comisión de abonados visitará esta mañana al gobernador, para presentarle un historial de todo lo ocurrido, a fin de que nuestra primera autoridad civil, si lo juzga procedente, lo pase al fiscal. También dicha comisión se propone visitar al delegado de Hacienda, para hacerle presente un asunto relacionado con dicha empresa.”¹⁰⁸⁹

Evidentemente, con esta relación un tanto pormenorizada de las negociaciones no se trata aquí de dilucidar si llevaba más razón uno u otro de

¹⁰⁸⁷ Las Provincias, 12 de enero de 1900

¹⁰⁸⁸ El Pueblo, 13 de enero de 1900

¹⁰⁸⁹ Las Provincias, 13 de enero de 1900

los lados enfrentados, cuestión irrelevante al objeto de esta tesis, ni tampoco de saber el final de la reclamación económica pendiente; lo interesante resulta comprobar cómo el deseo de ver representada *Die Walküre* había producido en todos los niveles una violencia verbal y unas gestiones poco frecuentes para un suceso que en realidad resultaba bastante acostumbrado en la época, cual es la negociación de los abonados con una empresa que finalizaba intempestivamente la temporada de ópera. Tanto el diario El Pueblo como su antagónico Las Provincias, coincidían en señalar como principal perjuicio no el económico, sino haber perdido el estreno de *Die Walküre*, y este parece haber sido también un sentimiento común entre los abonados (a pesar de las acusaciones escritas en sentido contrario desde El Pueblo), si se tiene en cuenta el resentimiento que todavía mostraban ante la posibilidad de un acuerdo económico el día doce.

2.2.1.10.2 EL ARTÍCULO DE LÓPEZ-CHAVARRI.

PROBLEMAS VALENCIANOS PARA UN WAGNERISMO EN PROFUNDIDAD

El comentario de López-Chavarri sobre la obra aparecía publicado, como se ha señalado, en Las Provincias de fecha 29 de diciembre de 1899. Suponía un cambio cualitativo respecto a los artículos anteriormente publicados con ocasión de los estrenos de *Lohengrin* o de *Tannhäuser*: el mundo wagneriano no se describía en este artículo como una propuesta global de reforma estética, sino que López-Chavarri entraba a exponer el significado simbólico concreto del argumento de una obra; en consecuencia, aparecía un pensamiento wagneriano que rebasaba lo meramente estético, y con esto decaía la simplificación unidimensional habitual hasta entonces de reforma wagneriana frente a tradición operística.

Tras una breve introducción, donde el autor del artículo expresaba sus dudas de que la producción del Teatro Principal pueda estar a la altura de las intenciones de Wagner, “sobre todo, si a éste se le trata sin respeto, cual si fuera un Mascagni o cosa parecida”, antes de entrar sobre el argumento despachaba en unas pocas líneas lo que para otro articulista podría haber supuesto el cuerpo central de su texto: los aspectos de la reforma wagneriana

general presentes en la obra. Dos son estas ideas previas, expuestas aparentemente como quien reproduce un tópico obligado: la intención de crear un arte genuinamente alemán, nacido del pueblo¹⁰⁹⁰ y “tomando esta palabra en su sentido opuesto a la de público”, y por otro lado la intención de huir de los convencionalismos para encontrar una expresión auténtica en la que pudieran reunirse las demás artes, en definitiva el concepto de *obra de arte total*, aunque López-Chavarri no cite aquí el término.

La práctica totalidad del artículo está dedicada a exponer apretadamente el argumento de todo el ciclo *Der Ring des Nibelungen* en sus líneas esenciales, simultáneamente a una interpretación de su sentido filosófico. Este planteamiento se introduce y respalda mediante una cita de Nietzsche, según la cual “el Anillo del Nibelungo es un gran sistema de pensamientos, pero que sin embargo, no ostenta la forma abstracta y funcional del juicio”, forma que le sería impropia, pues la forma poética y mítica que utiliza Wagner es adecuada para comunicarse con el pueblo, mientras que los conceptos se dirigen al hombre teórico, considerado su opuesto.¹⁰⁹¹ La misma cita de Nietzsche la repetirá López-Chavarri en su libro *El anillo del nibelungo: tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*.¹⁰⁹² El sentido que expone del argumento en el artículo, es también idéntico al que aparecerá más extensamente en el libro. Básicamente se trata de la idea de que el egoísmo deriva en voluntad de permanencia y que de ésta derivan todos los males que se extienden por el ciclo, con lo que la redención del amor pasa por asumir el cambio como ley natural, y en definitiva asumir la propia muerte.

¹⁰⁹⁰ Esta idea, aunque expuesta aquí casi con desgana, permite enlazar el López-Chavarri wagneriano de estos años con el interés folklorista que predominará en él más adelante. Menos de un año después firmaba un comentario sobre unos coros folklóricos argentinos, donde se podía leer un párrafo que vinculaba esas dos facetas: “Alemania tiene su música tan lozana por inspirarse directamente en la musa de la nación, en el alma popular; lo mismo ocurre con las nuevas escuelas del Norte, noruega, sueca, finlandesa, etc. Así ocurrirá en nuestra península el día que sacudamos el yugo italiano, que aún pesa sobre nosotros, y sucederá en el país argentino cuando cultiven su propia inspiración” (Las Provincias, 28 de septiembre de 1900)

¹⁰⁹¹ La cita procede de la cuarta consideración intempestiva de Nietzsche *Richard Wagner in Bayreuth*, de 1876, en su capítulo 9. Traducción castellana en NIETZSCHE: *Obra completa* (ed., trad. y notas Eduardo Ovejero Maury), Buenos Aires, Aguilar, 1966, vol.1, p.227

¹⁰⁹² Se comenta el libro en el apartado 3.2.2 de esta tesis (p.663-676)

La idea del incesto Siegmund-Sieglinde, tan central precisamente en el argumento de *Die Walküre*, resulta completamente omitida en este artículo. Parece evidente, teniendo en cuenta lo ya observado a propósito de la recepción valenciana de *Lohengrin* y de *Tannhäuser*, que esa idea resultaría problemática para el público valenciano de la época, tendente a una visión idealizada de los personajes centrales. El artículo de López-Chavarri comparte dicha tendencia idealizadora, no en cuanto a Wotan, pero sí en la pareja de gemelos, que coloca en el lado del sentimiento que se encargará finalmente de redimir al mundo del egoísmo y sus consecuencias. De este modo no queda bien explicado cómo esa oposición inicial entre “el *Egoísmo* (ansia de riqueza y dominio del mundo) y el Amor”, se transforma en esta parte de la Tetralogía en lucha “entre el sentimiento y la razón”; por añadidura, los motivos que colocan la razón del lado de Fricka y en contra de Siegmund quedan reducidos al hecho de que Siegmund “no es un ser libre, sino la misma imagen de Wotan, su propia voluntad”, omitiendo el peso importante que el incesto juega sobre esta cuestión.

La tendencia a idealizar los personajes centrales no resultaba -ni resulta hoy- poco frecuente dentro del mundo wagneriano en general; pero la combinación de esto con el hecho de que muchos de los personajes centrales wagnerianos muestran una moral ambigua,¹⁰⁹³ sólo podía derivar en dos direcciones: o bien hacia una relativización o disolución de la moral tradicional entre los sectores más incondicionalmente wagnerianos, o bien hacia una perplejidad o incluso rechazo frente a algunos aspectos centrales en los argumentos de Wagner, es decir, a una relativización del propio wagnerismo. Los sectores conservadores valencianos se encontraban más predispuestos, a

¹⁰⁹³ He expuesto en “La tragedia en Richard Wagner” (*Educación Estética* nº 3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, p.151-194) la idea de una progresiva conciencia de culpa sobre los personajes wagnerianos masculinos, proceso cuya culminación parcial se encontraría en Parsifal y que se opone a esa tendencia a la idealización, sólo recuperada finalmente al precio ambiguo de la *renuncia*. En el punto de vista de dicho proceso, la reiterada consanguinidad en la Tetralogía significaría una evidencia todavía no consciente de que la saga de los personajes principales no termina de escapar a la culpabilidad de su progenitor Wotan, y donde el amor incestuoso de Siegmund representa una derivación de amor propio, no exenta por tanto de egoísmo. *Lohengrin* se sitúa en el extremo más alejado de este proceso de conciencia de culpa, prácticamente en su negación. Desde este punto de vista, puede preverse que una recepción wagneriana centrada sobre esta obra ofrezca problemas de adaptación sobre aspectos esenciales en el resto de los argumentos.

pesar de su entusiasmo, hacia esta segunda posibilidad: ya se ha visto que Teodoro Llorente, perfectamente representativo de esos sectores, recorría esa dirección en el poema que trata sobre *Tannhäuser*,¹⁰⁹⁴ y el hecho de que López-Chavarri evite mencionar el incesto en *Die Walküre* puede considerarse sintomático de lo mismo, resultando además que el periodo de fuerte interés wagneriano en este polifacético escritor y compositor no resultó muy dilatado en el tiempo.¹⁰⁹⁵

El artículo concluye con una cita un tanto modificada de los Eddas escandinavos, que confirma la idea de renovación: “Cumplida la obra de justicia -dice el Edda- saldrá del seno de las aguas un nuevo mundo... y nacerá una raza nueva de hombres, entre los cuales reinará para siempre la concordia y la paz”.

2.2.1.10.3 EL ARTÍCULO DE EL PUEBLO

El artículo publicado en El Pueblo el 7 de enero, sin firma,¹⁰⁹⁶ se declara a sí mismo como una especie de guía de *leitmotiven*, para que los espectadores que desconozcan la obra “vayan al teatro enterados de los principales *motivos* musicales”. Estos motivos aparecen etiquetados al estilo wagneriano de la época, de acuerdo con la situación dramática en que aparecen: “tema *La huída de Sigmundo*”, “tema de la *Espada*”, “tema del *Amor*”, “el furor de Wotan”, etc. La descripción que se ofrece de los mismos incluye fundamentalmente datos objetivos de instrumentación y subjetivos de sensación expresiva, sólo muy ocasionalmente cuestiones de compás o de tonalidad, y nunca aspectos armónicos; en definitiva, se trata de una descripción de la apariencia más inmediata de los temas, tal como se presentan al oyente que no dispone de muchos conocimientos musicales.

¹⁰⁹⁴ Comentado en p.320-323

¹⁰⁹⁵ Sobre esto LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Correspondencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1996. Aunque esta edición sólo incluye las cartas recibidas, no las escritas por López-Chavarri, de las contestaciones que recibe se infieren los temas de sus propias cartas, pudiendo comprobarse que Wagner desapareció bastante pronto de entre sus temas de conversación epistolar, no mucho después del cambio de siglo.

¹⁰⁹⁶ Presuntamente es de Vicente de Ávalos, por ser el cronista musical habitual de este diario, aunque como se verá más adelante, la originalidad de los comentarios sobre los estrenos en la prensa valenciana merece casi siempre ponerse en duda.

El *leitmotiv* se presenta en esta concepción como un paquete de significado cerrado, directamente alusivo a situaciones o personajes muy concretos, respaldando y describiendo la acción dramática. La sucesión rápida de distintos motivos en algunos momentos y las metamorfosis que sufren continuamente, carecen para este articulista de una intención significativa importante, y se mencionan como si se tratara poco más que de un enriquecimiento, incluso con cierta apariencia de confusión:

“La entrada de Fricka, que sigue, está anunciada por las dos notas de ‘La Servitud’. Su discusión con Wotan hace recordar los temas de la ‘llegada de Hunding’, del ‘Amor’, de la ‘Primavera’, de la ‘Espada’, del ‘Tratado’, del ‘Anillo’, de la ‘Convención de los gigantes’.”

La vinculación del *leitmotiv* a la acción dramática es por tanto muy fuerte e inmediata, de presente; no se concibe, en la expresión que usará Boulez setenta años más tarde, ese doble plano de la acción escenificada y rememorada “en que el presente implica el pasado y el pasado condiciona el presente”,¹⁰⁹⁷ donde el *leitmotiv* juega una función evocativa central. Tampoco se concibe la función significativa que tiene la derivación de unos motivos a partir de otros, en el sentido que será trabajado mucho después por Deryck Cooke, ni siquiera la de su utilización al margen de los acontecimientos escénicos, ofreciendo al espectador un conocimiento de lo que ignoran los personajes.

En definitiva, la función cerrada y explícita con que este artículo describe los motivos musicales de *Die Walküre*, sintonizaba mucho mejor con la manera en que Wagner trataba el *leitmotiv* en sus óperas anteriores, pero no toca los nuevos procedimientos que emergieron precisamente a partir del ciclo *Der Ring des Nibelungen*. El wagnerismo de la época no estaba en general mucho más avanzado a este respecto. Todo esto confería a las consideraciones sobre el *leitmotiv* un carácter meramente descriptivo y emotivo, mientras que las reflexiones sobre el significado del drama sucedían prácticamente de espaldas

¹⁰⁹⁷ BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 234, procedente del programa de *Parsifal* de Bayreuth de 1970. Aunque Boulez se refiere a *Parsifal*, esa función temporal del monólogo no resulta menos evidente en *Die Walküre*.

a la música y centradas sobre la parte literaria. Tal es precisamente el contraste entre este artículo y el antes mencionado de López-Chavarri.

Tan solo en una ocasión, hacia el final del artículo y cuando hace notar la aparición del conocido como *tema de Siegfried* durante la despedida de Wotan a Brünhilde, aparecía en el artículo una consideración al *leitmotiv* como aportador de algún significado no explícito en la literalidad del argumento; pero también aquí continuaban prevaleciendo con mucho las consideraciones directamente emocionales sobre las significativas:

“Los alicientes que forman el motivo del fuego, imitan en las arpas y flautas el chisporroteo, silban en los contrabajos, divididos en cuatro partes, sobre las armonías características de los instrumentos de viento. Este prodigioso torbellino desciende por grados cromáticos, hasta que reaparece en la rica tonalidad de *mi mayor* el tema del “Sueño de Brunilda”. La melodía se balancea sobre los arrastres vertiginosos del fuego. Se cree ver las ondas de llamas y las oleadas de luz elevarse y bajarse a la cadencia del ritmo. El éxtasis, se apodera de los sentidos y del alma del espectador. La trompeta baja y las trompas vibran bajo las palabras de Wotan: *Sólo aquel que no tema la fuerza de mi lanza podrá franquear las llamas*, y el tema de “Sigfrido”, solemne como una profecía de victoria, hace estallar su presencia libertadora a través de los cambiantes armoniosos de la orquesta, anunciando que un héroe vendrá a despertar a la Walkyria y ese héroe será Sigfrido.”

El carácter de los pasajes más exaltados del artículo, como este citado, permite entender algo del tipo de fascinación que la música de Wagner ejercía en la época, y al mismo tiempo permite entrever las dificultades que un punto de vista significativo sobre la música podía encontrar para abrirse paso, mientras esta fascinación no decayese. Para un público habituado al repertorio italiano, la música de Wagner podía aparentar pobreza melódica, pero fascinaba su capacidad para evocar musicalmente situaciones y escenas muy diversas, valiéndose de timbres y texturas orquestales como hasta entonces no se habían escuchado en ningún otro compositor de ópera; novedad de sensaciones orquestales y de riqueza evocativa, que en el caso del público de las ciudades españolas de esta época se veía reforzado por la todavía reciente y escasa penetración del repertorio orquestal centroeuropeo contemporáneo. Las cualidades de la orquestación de Wagner eran destacadas incluso por

quienes más objeciones ponían a su música,¹⁰⁹⁸ y favorecían una valoración centrada en su impresión más inmediata que por el momento obstaculizaba consideraciones de otro tipo sobre su música y su obra. Este efecto de relativa ofuscación era previsible que decayese en la medida en que se incorporasen obras de este tipo al repertorio habitual; pero en la época y lugar en que se publicó este artículo de El Pueblo, puede suponerse que contribuyó a fomentar la curiosidad sobre la obra y el deseo de escucharla.

¹⁰⁹⁸ Es el caso, por ejemplo, de Ricardo Benavent en su libro *La obra de Wagner. Estudio crítico*, tratado en el apartado 3.1.2 de esta tesis (p.627-642)

2.2.1.11 INTENTO DE LOHENGRIN EN EL TEATRO APOLO

El teatro Apolo, situado en la calle Don Juan de Austria, ya se había mostrado como posible alternativa para representar *Die Walküre* con la misma compañía que veía frustrada su intención de hacerlo en el Principal. Al año siguiente se contrataba para este teatro una compañía de ópera dirigida por Vicente Sánchez Torralba, que alternaba como director de orquesta con José Lorient, compañía integrada en su mayor parte por cantantes españoles y que se proponía ofrecer dentro de su temporada un *Lohengrin*. Se pretendió confiar la obra de Wagner a los siguientes intérpretes, algunos de los cuales ya habían cantado sus papeles en Valencia con éxito diverso: Enrique Bertrán como Lohengrin, Rosa Vila como Elsa, Ignacio Tabuyo como Telramund, María Barochi como Ortrud, Antonio Vidal como Rey y Juan Palou como Herald.

La obra de Wagner no figuraba en este caso, sin embargo, como uno de los mayores reclamos: el debut se hizo con *Carmen* de Bizet el 16 de septiembre de 1901, y el objetivo considerado más ambicioso consistía en montar tres óperas del compositor local Salvador Giner -*El Fantasma*, *Sagunto* y *El Soñador*- que habían sido representadas en el Teatro Principal unos meses antes, también bajo la dirección de Sánchez Torralba y con enorme éxito para el autor. Se planeaba ofrecer después esas óperas de Giner por otras ciudades de la península y de América.¹⁰⁹⁹ El 30 de septiembre, sin embargo, se anunciaba la interrupción de la temporada de ópera,¹¹⁰⁰ cuando todavía no le había llegado el turno a *Lohengrin*, pero el 2 de octubre se reanudaban las representaciones, ofreciéndose el propio Giner a ensayar y dirigir sus obras. El 7 de octubre se daba por inminente la representación de *Lohengrin*, que ya se estaba ensayando, pero el día 8 Giner hacía llegar una carta a la empresa del teatro, alegando que por enfermedad no podría dirigir su ópera *El Soñador*, cuyo ensayo general estaba previsto para ese mismo día,

¹⁰⁹⁹ La Correspondencia de Valencia, 4 de septiembre de 1901

¹¹⁰⁰ Las vicisitudes de esta temporada se encuentran detalladamente expuestas por BUENO GAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Tesis doctoral. Valencia, Federico Doménech, 1977, p. 57-59. Se señala aquí la importante circunstancia de que las voces principales fuesen de menor categoría que las que habían cantado en el Teatro Principal las mismas óperas de Giner.

enfermedad del autor que según Las Provincias no era otra que su avanzada edad.¹¹⁰¹ Este contratiempo bastó para disolver en el acto la compañía y dar por concluida la temporada, y en cualquier caso el día 13 del mismo mes se dictaba una sentencia ejecutiva a instancias de Federico Roig contra la administración del teatro Apolo, pasando ésta al ejecutante y quedando cancelados todos los compromisos de funciones pendientes.¹¹⁰²

La situación en que se encontraba la voz de Enrique Bertrán,¹¹⁰³ no auguraba de todas formas un *Lohengrin* brillante.

¹¹⁰¹ Las Provincias, 9 de octubre de 1901

¹¹⁰² La Correspondencia de Valencia, 13 de octubre de 1901 y Las Provincias, 14 de octubre de 1901

¹¹⁰³ Véanse p.619-620

2.2.1.12 LOHENGRIN EN 1901

En noviembre de 1901, tras los precedentes intentos frustrados, regresaba *Lohengrin* al Teatro Principal, con las garantías de calidad ya conocidas que suponían Viñas como tenor y Goula en el podio. Alcanzó cinco representaciones completas, los días 25, 26 y 29 de noviembre y 1 y 7 de diciembre, esta última a beneficio de Viñas, a lo que puede sumarse la segunda escena del tercer acto (conocida como “cuarto acto”), que incluyó Goula en el concierto a su beneficio del día 9 de diciembre, concierto en el que también dirigió la obertura de *Rienzi*.

2.2.1.12.1 CUESTIONES PREVIAS

La reiterada deficiencia de los coros cuando debían enfrentar papeles complicados, como era el caso frecuente de *Lohengrin*, se intentó subsanar mediante la creación estable de una Academia de Coros en el Teatro Principal, bajo la dirección de Albiñana y Pallardó. El objetivo era formar un coro de ópera eficiente, y la Academia estaba ya en funcionamiento a principios de agosto de 1901. La enseñanza era gratuita y los horarios intencionadamente compatibles con el trabajo de los obreros.¹¹⁰⁴ Los resultados, sin embargo, no se dejaron sentir de manera positiva en las representaciones de noviembre y diciembre, en que los coros volvieron a recibir pésimas críticas.

Cualitativamente distintas eran las exigencias que desde las páginas de Las Provincias iba formulando en diversos artículos Eduardo López-Chavarri bajo el seudónimo de “Eduardus”. Aprovechando las reformas que se estaban haciendo en el Teatro Principal, López-Chavarri planteaba algunas que estimaba convenientes, referentes a la acústica y a la visibilidad del escenario, cuya conveniencia presuponía un concepto transformado de lo que debía representar la ópera, de corte bayreuthiano:

¹¹⁰⁴ Las Provincias, 6 de agosto de 1901

“Bueno será salir al paso de los que todavía creen que la ópera con oírlos basta, y que lo demás es puramente accidental. Esta razón podrá convencer a los que creen que el arte lírico teatral es cuestión de calderones, trinos, *colpi di gola*, y demás fuegos artificiales; pero como ya se busca una emoción más verdadera, más espiritual, que se aparte por completo de la pura sensación física, nerviosa (esa especie de escalofrío que muchos, sinceramente, toman por emoción del alma), como se pretende que en el teatro hasta los efectos de luz estén de acuerdo con la situación y el ambiente del “momento” dramático, como se quiere que los representantes sean artistas y no jilgueros, como se necesita oírlos, *entenderlos*, y ver hasta la expresión de su fisonomía...por todo esto y otras muchas razones más, es necesario disponer la orquesta como es debido”¹¹⁰⁵

Las consideraciones de “Eduardus” se extendían a la acústica, a la visibilidad del escenario, la ocultación de la orquesta, y adopta como explícito referente los teatros construidos o reformados según el modelo wagneriano de Bayreuth, “los mejores desde el punto de vista del espectáculo.”¹¹⁰⁶ Estas peticiones de acondicionamiento se apartaban llamativamente, por su intención, de las que habitualmente se venían haciendo en la prensa valenciana, referentes siempre a la comodidad de los espectadores y a evitarles corrientes de aire frío, tanto en la sala como en el *hall* y los pasillos. El resultado final de las obras, sin embargo, parece que apuntó mucho más en la dirección tradicional de mejorar el ornato de la sala y la comodidad de los espectadores, pues el 9 de octubre se anunciaba el final de las obras en los siguientes términos:

“Están ya terminadas las obras de ensanche de la entrada general y de tertulia, quedando ambas piezas ventiladas y con mayor capacidad. La reforma da un aspecto regio al teatro y proporciona mayores comodidades al público modesto, a ese público que responde siempre a los afanes y desvelos de las empresas. El salón ha sido remozado; se ha cambiado el papel de los palcos, se han pintado los antetechos y se han cambiado los aparatos del alumbrado”.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁵ Las Provincias, 16 de agosto de 1901

¹¹⁰⁶ *Idem*

¹¹⁰⁷ La Correspondencia de Valencia, 9 de octubre de 1901

Poco después, por imposición de la propiedad del teatro, se mejoraban también las condiciones de acomodación de las modestas entradas de “general”.¹¹⁰⁸

En un sentido wagneriano, sí cabe apuntar la introducción de la costumbre de oscurecer la sala durante las representaciones,¹¹⁰⁹ que entraba en contradicción con esa visión del público como espectáculo de sí mismo que ya se ha comentado, y de hecho ese oscurecimiento fue protestado por algún sector.

2.2.1.12.2 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Francisco Viñas

Elsa: Rosa Jacoby

Telramund: Giuseppe De Luca

Ortrud: Blanca Lavin y Adela Agresti

Rey: Antonio Vidal

Heraldo: Nicolo Fossetta

Director: Joan Goula

El primer día hubo problemas con un sector del público predispuesto en contra de Viñas, por causas que la prensa no termina de especificar:

“A primera hora circuló el rumor de que un grupo de individuos pagados por alguien, y provistos de pitos, proyectaban una silba a Viñas. En efecto, algo de eso había, y de ello pudieron apercibirse los concurrentes. La cosa se venía preparando ya desde el principio de la temporada, y estaba decidida para anoche. ¿Por qué causa? Fácil es adivinar que por envidias rabiosas, y no falta quien señala los orígenes de la conjura”¹¹¹⁰

¹¹⁰⁸ La Correspondencia de Valencia, 6 de noviembre de 1901

¹¹⁰⁹ Ya se ha señalado que Wagner introdujo esta costumbre en el teatro de Bayreuth, por haberla observado gustoso en Riga, donde había trabajado en su juventud antes de recalar en Dresde.

¹¹¹⁰ El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

Mejor informado sobre la naturaleza del problema parecía el crítico de La Correspondencia de Valencia, que sin embargo mostraba el conocido pudor a entrar en demasiados detalles acerca de actitudes consideradas poco elegantes. Ofrece con todo un dato esclarecedor, al contraponer ese sector ruidoso al público que sí está dispuesto a pagar su entrada, lo que cabe entender como clara alusión a la claqué:

“Veníase observando desde comienzos de la temporada la presencia en el teatro de ciertos espíritus inquietos, especialmente las noches en que canta Viñas. El público verdadero, el que va al teatro ajeno a camarillas y conciliábulos, el que sacrifica unas cuantas pesetas para gozar de las grandiosas concepciones de los genios musicales, protestaba indignado contra esta falta de consideración, ahogando con entusiastas aplausos las muestras de pasiones mezquinas, y aún llegó a imponer severo correctivo a alguno de los intemperantes de los que tomaban la tertulia del teatro como campo donde ventilar sus odios personales. Anoche llegó el escándalo a su colmo. El grupito de marras tomó posiciones, y hasta se pertrechó de pitos, como si comprendiera que todo empuje era poco para vencer al *enemigo* en su propio terreno, en donde le hacían inexpugnable su arte y su gusto irreprochables”¹¹¹¹

Curiosamente, en Las Provincias no se mencionaba ni siquiera evasivamente estos sucesos, y tanto en El Correo como en El Mercantil Valenciano solamente se aludía a una escasa satisfacción del público en el primer acto y parte del segundo, que por lo demás se atribuía a una interpretación algo desajustada. Los dos diarios que sí mencionaron el incidente, coincidían en que Viñas se sobrepuso sin problemas a esta contrariedad, consiguiendo que las aclamaciones de un público entusiasmado acallasen la protesta organizada, aunque el triunfo completo hubiera de diferirse hasta el tercer acto:

“Viñas es invencible, especialmente en *Lohengrin*, y no sólo se impuso, sino que en el gran dúo del tercer acto y en todo el cuadro último conquistó uno de sus más ruidosos y halagadores triunfos.”¹¹¹²

¹¹¹¹ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹¹² El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

Quince minutos después de bajado el telón en esa primera problemática representación, el público seguía ovacionando a Viñas.¹¹¹³ Los elogios colmados de adjetivos que la prensa dedicó a su interpretación, no hacían sino repetir los de anteriores ocasiones, aunque se aludía también a la estimación de alguna parte del público de que Viñas había reservado su voz durante el primer acto, en la primera representación.¹¹¹⁴ El crítico de El Pueblo hacía una comparación con el Viñas que cantó el primer *Lohengrin* de Valencia, estimando que “el Viñas de hoy vale cien veces más que el de aquel tiempo”.¹¹¹⁵ El día del beneficio de Viñas, este periodista volvía a aludir vagamente a esa diferencia:

“Por las esplendideces de voz, parecía ayer el Viñas de la primera época; por la manera de sentir, de moverse y de cantar, era un Viñas enteramente nuevo; un artistazo de cuerpo entero.”¹¹¹⁶

A propósito del dúo nupcial del primer día, el crítico de El Mercantil Valenciano también daba a entender una consideración al detalle: “diciendo con tal delicadeza y primor de estilo, que se le oía con embeleso por los que prefieren las bellezas del *belcanto* a los brochazos de gusto muy dudoso”.¹¹¹⁷

Como era habitual en las anteriores ocasiones, Viñas repitió el *racconto* del tercer acto, tanto durante la primera representación como en las sucesivas. Durante su última intervención, en la función a beneficio de Goula, al cantar Viñas la despedida se oyó una voz procedente del cuarto piso que le despidió “hasta el año que viene”.¹¹¹⁸

Rosa Jacoby en papel de Elsa recibía en general elogios de la prensa valenciana, aunque matizados por alguna objeción sobre su forma de cantar. El crítico de El Pueblo señalaba vagamente que “quizá por decir su parte con

¹¹¹³ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹¹⁴ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹¹⁵ El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

¹¹¹⁶ El Pueblo, 8 de diciembre de 1901

¹¹¹⁷ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹¹⁸ El Correo, 10 de diciembre de 1901

exceso de gusto perjudique y quebrante la pureza de las melodías”,¹¹¹⁹ mientras que su colega de Las Provincias concretaba bastante más, añadiendo una consideración sobre la necesidad de diferenciar los repertorios:

“Desearíamos que esta artista reprimiese la tendencia al *reforzando* en todas las notas un poco largas, pues esto puede llegar a ser un sensible defecto, hoy fácilmente evitable. Con esto y con evitar toda reminiscencia de Puccini, en la grandiosa y severa manera wagneriana, será inmejorable la labor de la señorita Jacoby”.¹¹²⁰

El crítico de La Correspondencia de Valencia escribía una observación muy similar, aunque en su caso no la estimaba como defecto: “Atenta más a la acentuación y colorido de la frase que al canto (aunque sin degenerar en descuido de este último)”.¹¹²¹ Mucho más vago en su observación, el crítico de El Mercantil Valenciano estimaba que “Jacoby no dio a su parte de Elsa toda la idealidad, toda la poesía que requiere. Se cuidó solamente del canto, y aún éste no llegó a convencer”.¹¹²² El mayor elogio para Jacoby se recogía en El Pueblo, comentando la actuación del día 7:

“No habíamos prodigado hasta ahora los elogios para la señorita Jacoby en esta obra, y por eso no se nos supondrá exagerados al afirmar que, como artista, como actriz, habrá sido quizás la de ayer la mejor Elsa que se ha visto en el Principal. Estuvo inspiradísima; cantó deliciosamente e interpretó su parte de manera irreprochable. Atenta hasta el más insignificante detalle, fue en suma una figura adorable”.¹¹²³

De Luca como Telramund obtuvo de la prensa escuetas y diversas valoraciones: para el crítico de El Pueblo “es artista de talento y cantante excelente”,¹¹²⁴ “estuvo admirable”¹¹²⁵ según El Correo, “interpretó con valentía”¹¹²⁶ según la expresión de La Correspondencia de Valencia, mientras que en Las Provincias se le dedicaba un más evasivo “mencionemos con

¹¹¹⁹ El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

¹¹²⁰ Las Provincias, 26 de noviembre de 1901

¹¹²¹ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹²² El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹²³ El Pueblo, 8 de diciembre de 1901

¹¹²⁴ El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

¹¹²⁵ El Correo, 26 de noviembre de 1901

¹¹²⁶ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

elogio al Sr. De Luca en los actos primero y segundo”,¹¹²⁷ y en El Mercantil Valenciano se reconocía su “hermosa voz”, pero se le objetaba descuidar “la acentuación de la frase, que tan importante es en el drama musical de Wagner.”¹¹²⁸ Muy poco más se escribía sobre él en las representaciones sucesivas. Tan solo respecto del día 26, el crítico de El Pueblo señalaba que “De Luca dijo el raconto y su parte en el dúo con verdadero arte y hermosa voz”¹¹²⁹ y su colega de El Correo señalaba “bravura” en el primer acto y “excelentes facultades de artista” en el segundo¹¹³⁰, y cuando el día del beneficio de Viñas, en El Pueblo se aseguraba que su parte “muy pocas veces habrá sido tan bien animada y entendida”.¹¹³¹

Lavin como Ortrud recibía comentarios todavía más escuetos que los dedicados a De Luca: “acertada intérprete”¹¹³², “muy bien”¹¹³³ y de nuevo las objeciones se escribían en El Mercantil Valenciano:

“Defraudó esta artista la justa expectación del público, pues estuvo insegura en el canto, y además no dio toda la expresión malvada y la refinada astucia de aquel personaje”.¹¹³⁴

Comentando el día 26, el crítico de El Correo elogiaba a Lavin de manera ligeramente más explícita que el día anterior: “puso al servicio del arte su hermosa y bien timbrada voz, sosteniendo todas las escenas del acto segundo con valentía”.¹¹³⁵ El día 7 de diciembre, en función a beneficio de Viñas, Adela Agresti substituyó apresuradamente a Lavin “sin ensayar”,¹¹³⁶ y al parecer de la prensa, “quedó airosa en su cometido”.¹¹³⁷

Antonio Vidal, que tenía previsto cantar el papel de Rey en el *Lohengrin* que no llegó a montarse en el teatro Apolo, lo hizo finalmente en esta ocasión,

¹¹²⁷ Las Provincias, 26 de noviembre de 1901

¹¹²⁸ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹²⁹ El Pueblo, 27 de noviembre de 1901

¹¹³⁰ El Correo, 27 de noviembre de 1901

¹¹³¹ El Pueblo, 8 de diciembre de 1901

¹¹³² El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

¹¹³³ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹³⁴ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹³⁵ El Correo, 27 de noviembre de 1901

¹¹³⁶ El Correo, 8 de diciembre de 1901

¹¹³⁷ La Correspondencia de Valencia, 8 de diciembre de 1901

obteniendo una completa aprobación de la prensa, que destacaba escuetamente lo adecuado de su interpretación al papel: “el simpático monarca germano es a su cargo una parte importante”,¹¹³⁸ se comentaba en El Pueblo, que al día siguiente confirmaba su favorable impresión afirmando que “cantó con un gusto exquisito la plegaria del primer acto, y estuvo entonado y correctísimo en toda su difícil particella”.¹¹³⁹ En expresión del comentarista de La Correspondencia de Valencia, “el rey germano, interpretado a maravilla por el Sr.Vidal, tuvo momentos inspirados y frases admirablemente acentuadas”.¹¹⁴⁰ Estuvo Vidal “muy bien y acertado”,¹¹⁴¹ según el crítico de El Correo, y al día siguiente “admirable en el decir y frasear toda la escena del primer acto, resultando un rey de verdad”.¹¹⁴² Para el crítico de Las Provincias, fue Vidal “un rey lleno de autoridad y cantando muy bien los recitados del acto primero”,¹¹⁴³ y en idéntico sentido en El Mercantil Valenciano se señalaba escuetamente “que estuvo en su parte mayestático”.¹¹⁴⁴

Sobre Fossetta en el papel de Heraldo, tan solo La Correspondencia de Valencia, comentando la segunda representación, especificaba algo más que telegráficos elogios de una o dos palabras: “El Sr. Fossetta lució su voz hermosa y extensa en el papel de Heraldo, que dijo con sumo gusto y maestría. Desde los tiempos del célebre Vaurell no se había oído en Valencia un Heraldo tan bien cantado”.¹¹⁴⁵ Y respecto de la función a beneficio de Viñas, El Correo se refería a “su bonita y bien timbrada voz” y a la “seguridad, aplomo y buen gusto” de su interpretación.¹¹⁴⁶

La orquesta fue elogiada principalmente en la persona de su director, Joan Goula, que además compartió con los cantantes principales las mejores ovaciones del público. En El Mercantil Valenciano se separaba el trabajo del director del de la orquesta y coros, en beneficio del primero:

¹¹³⁸ El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

¹¹³⁹ El Pueblo, 27 de noviembre de 1901

¹¹⁴⁰ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁴¹ El Correo, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁴² El Correo, 27 de noviembre de 1901

¹¹⁴³ Las Provincias, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁴⁴ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁴⁵ La Correspondencia de Valencia, 27 de noviembre de 1901

¹¹⁴⁶ El Correo, 8 de diciembre de 1901

“Aun cuando en algunos momentos no pudo evitar ciertos desafueros de la orquesta y los coros, no se puede negar que trabajó cuanto pudo y sabe para llevar la ópera a puerto de salvación.”¹¹⁴⁷

Conviene notar que la prensa involucionaba cierta tímida tendencia que se podía observar en las primeras representaciones wagnerianas, y volvía a reservar para orquesta y director un lugar muy secundario y modesto en los artículos de crítica. Obviamente, fue en la función a beneficio de Goula cuando más detenidamente se escribió sobre este director:

“Pocos directores de orquesta han alcanzado éxito tan grande en Valencia, aunque es verdad que pocos han desfilado por el sillón de la orquesta de nuestro primer teatro que iguallen en méritos indiscutibles al ilustre músico español. Maestro que conoce cual ninguno los efectos orquestales, posee el mágico don de dominar con su batuta, comunicando a todos ese vigor, ese colorido brillante, que es la característica de su temperamento, siempre joven y siempre entusiasta.”¹¹⁴⁸

Desde las líneas de Las Provincias se alababa de Goula su capacidad de trabajo y un entusiasmo que le permitía obtener buenos resultados en circunstancias difíciles, y reiterando la expresión de La Correspondencia de Valencia, conocer “el secreto de los efectos”.¹¹⁴⁹ Goula eligió para ese día de su beneficio dos piezas de Wagner, la obertura de *Rienzi* y la última escena de *Lohengrin*, además de fragmentos u obras de Boito, Meyerbeer, Liszt y Verdi.

Los coros se llevaron una vez más la peor parte en la crítica, especialmente el primer día: “Lo malo, rematadamente malo, fueron los coros”,¹¹⁵⁰ según El Pueblo, y en La Correspondencia de Valencia se proponía “exigir a los coros que presten más atención al director”.¹¹⁵¹ El segundo día, “los coros no estuvieron bien, pero no hicieron el desastre de anteanoche”,¹¹⁵²

¹¹⁴⁷ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁴⁸ La Correspondencia de Valencia, 10 de diciembre de 1901

¹¹⁴⁹ Las Provincias, 10 de diciembre de 1901

¹¹⁵⁰ El Pueblo, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁵¹ La Correspondencia de Valencia, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁵² El Pueblo, 27 de noviembre de 1901

y “ya no hubo vacilaciones ni tanto miedo en el coro”,¹¹⁵³ confirmándose más adelante esa tendencia a la mejoría: sobre el día 29, el crítico de La Correspondencia de Valencia estimaba que “nunca vimos tan ajustados” los coros,¹¹⁵⁴ y respecto del 7 de diciembre en El Correo se escribía vagamente que estuvieron “más ajustados que otras veces”.¹¹⁵⁵ En ningún caso se llegó al elogio rotundo. La observación sobre el “miedo” de los coros que se hacía en El Correo probablemente resultaba justificada, pues ese mismo crítico añadía que los ensayos habían salido mucho mejor que la primera representación.¹¹⁵⁶

La dirección de escena corrió a cargo de Fleuriot, y con no ocasionar los problemas que habían sucedido en pasadas ocasiones, ganó que la prensa apenas se ocupase de ella durante este *Lohengrin*. Solamente El Mercantil Valenciano le presta alguna atención el primer día, reservando para ella las últimas líneas del artículo, y dentro de una consideración de detalles escasamente relevantes que excluía valoraciones generales o de fondo:

“La obra estuvo bien presentada; pero hay que evitar descuidos como el del segundo acto, en que las paredes de la galería estaban fuera de nivel. También hubimos de notar aglomeración desordenada en los coros, y detalles como el de que los pajes estén a la altura del mismo rey, lo cual podrá ser muy democrático, pero no se ajusta a la verdad.”¹¹⁵⁷

El segundo día de representación en El Correo se escribía un olvidadizo elogio: “En nuestra revista de anoche omitimos señalar lo bien dispuesta que aparece la escena por la acertada dirección del Sr. Fleuriot.”¹¹⁵⁸ Ese mismo día, Las Provincias enigmáticamente señalaba: “Muchas preguntas se nos ocurren respecto de la dirección escénica, pero no hay espacio.”¹¹⁵⁹ Ni al parecer lo hubo en las críticas posteriores de este diario.

¹¹⁵³ El Correo, 27 de noviembre de 1901

¹¹⁵⁴ La Correspondencia de Valencia, 30 de noviembre de 1901

¹¹⁵⁵ El Correo, 8 de diciembre de 1901

¹¹⁵⁶ El Correo, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁵⁷ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁵⁸ El Correo, 27 de noviembre de 1901

¹¹⁵⁹ Las Provincias, 27 de noviembre de 1901

2.2.1.12.3 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO.

LÓPEZ-CHAVARRI Y BENITO BUSÓ.

ITALIANISMO Y AUTENTICIDAD

Benito Busó¹¹⁶⁰ firmaba un artículo en El Correo de 26 de noviembre de 1901, que por su contenido se asemejaba más a los comentarios del día anterior a un estreno que a la crítica sobre una primera representación en temporada de una ópera habitual: más de la mitad del espacio lo dedicaba Busó a tratar sobre la obra de Wagner en general y *Lohengrin* en particular. El punto de vista contenido en este artículo puede considerarse habitual en su tiempo y lugar, y reitera el ya observado en otros comentarios de este crítico:¹¹⁶¹ idealización moral de los personajes principales, sublimación del mundo mítico del que procede Lohengrin, carácter efímero de su relación con lo *terrenal*. El argumento de *Lohengrin* se contraponía al de *Tosca* de Puccini, estrenada en Valencia muy poco antes por esa misma compañía,¹¹⁶² la idealidad de uno frente a lo que quedaba de crudo verismo en el otro. Para Busó resultaba simplemente inconcebible que un músico relevante eligiese un argumento lleno de pasiones *desagradables*, como era el de *Tosca*: “hay premeditación, ensañamiento y alevosía para hacer sufrir al espectador y atraerle desde las alturas al abismo”. En la postura estética que muestra Busó el drama musical solamente debería tender hacia lo perfecto y sublime, ofreciendo así al espectador la experiencia de un mundo cualitativamente mejor, un espacio artístico redentor de las miserias de la vida cotidiana. De este modo, el argumento que utiliza Puccini sólo puede concebirlo como una imposición al compositor: “el músico que no puede ser literato ni poeta, como lo fue Wagner, tiene que valerse del libretista y aceptar muchas veces lo que no debiera, resultando su trabajo sobre pie forzado, y por lo tanto, violento y

¹¹⁶⁰ Sobre Benito Busó, véase p.337, nota a pie de página.

¹¹⁶¹ Véanse p.240-244 y 337-339.

¹¹⁶² Dado que el estreno absoluto de *Tosca* fue en Roma el 14 de enero de 1900, llama la atención la celeridad con que continuaban llegando a Valencia novedades operísticas italianas, en comparación con la exasperante lentitud de las wagnerianas, a pesar de la comprobada buena inclinación del público local también hacia estas segundas. La rapidez de la recepción italiana en Valencia continuaba la corriente de prácticamente todo el siglo XIX, según se destaca en el estudio de Galbis (GALBIS, V.: *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Burgués*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1998, obra inédita, p.103)

desequilibrado”.¹¹⁶³ Por el contrario, “en *Lohengrin* aparece todo circuido por una aureola de gloria y está tan bien preparado y dispuesto, que hasta la muerte del orgulloso y vengativo Telramondo no causa en el público mal efecto.” El carácter sublime del mundo que, según esta concepción estética, debía evocar el arte, colocaba a la música en el tópico lugar privilegiado que gozó durante el Romanticismo, ante la insuficiencia del lenguaje verbal y de las artes figurativas para dar cumplida cuenta de él, por su excesiva vinculación a lo racional o a la realidad empírica. Así lo manifiesta Busó aludiendo al preludio:

“El lenguaje humano no puede describir el ideal que encierra esa página misteriosa, que entre el tejido de sus armonías se lleva el espíritu, y mientras duran sus motivos, parece que el alma quede envuelta y sumida en el éxtasis más puro y contemple en tranquila calma un mundo de felicidad y de eterna ventura que aquí en la tierra desconoce.”¹¹⁶⁴

La idealización se traslada a los personajes, y el argumento mismo de *Lohengrin* aparece así como perfecta analogía de esa comunicación con lo ideal a través del arte:

“Y lo que decimos del preludio está encarnado en toda la obra para darle el carácter propio del hijo de Parsifal, al noble caballero que viene a la tierra por mandato divino a defender la virtud y la inocencia de Elsa”.¹¹⁶⁵

En esta analogía, al personaje de Lohengrin le correspondería la función que se asignaba al arte genuinamente romántico, es decir la música, y por tanto también al compositor romántico, analogía que no había escapado a la consideración del propio Wagner, aunque en un sentido algo distinto.¹¹⁶⁶

¹¹⁶³ Obvia insistir en la fragilidad de este argumento, como puede mostrar dentro del mismo repertorio conocido *Il Pagliacci* (1893) de Leoncavallo, una de las obras emblemáticas del verismo operístico, cuyo libreto escribió el compositor.

¹¹⁶⁴ El Correo, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁶⁵ Idem

¹¹⁶⁶ En análogo sentido se manifiesta Wagner sobre su personaje de Lohengrin en *Eine Mitteilung an meine Freunde*, de 1851, donde tras comparar el asunto de la pregunta prohibida con el mito de Zeus y Semele, alude a la situación de soledad en que él mismo se encontró tras la fría acogida a su *Tannhäuser*, y termina comparando la situación del artista de su tiempo, incomprendido por el público, con el asunto trágico de *Lohengrin*. Es esta percepción trágica de Wagner lo que falta en Busó (vease en especial WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.4, p. 502-519, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2086-2103 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 4, p. 289-299)

En contraste con estos párrafos de Busó, donde se buscaba recrear la idea de la obra, Eduardo López-Chavarri escribió un extenso artículo en Las Provincias el 30 de noviembre, firmado como “Eduardus”, que se centraba sobre los problemas concretos de la ejecución wagneriana en Valencia. Este otro artículo resultaba demoledor y marcaba un fuerte contraste con la tradición complaciente que la prensa local, sobre todo la adicta al sistema político, había mantenido hasta entonces con respecto a los hábitos operísticos de público e intérpretes. Ya se ha visto que “Cojuelo” en El Pueblo había iniciado un punto de vista crítico, al considerar las representaciones wagnerianas de Valencia dentro de un contexto más amplio, que incluía Bayreuth, donde obviamente quedaban mal paradas; pero esa disidencia había quedado simplemente en señalar carencias (“no conocemos sino el esqueleto”), no se le había ocurrido a “Cojuelo” opinar que la manera de interpretar y de entender a Wagner en Valencia estuviese equivocada de raíz. Eso es lo que hizo el artículo de “Eduardus”:

“Entre los aficionados de Valencia, vemos frecuentes discusiones respecto a la interpretación de los personajes de *Lohengrin*. Todas ellas se fundan en la *manera* como representaba tal o cual artista, pero siempre dentro del molde de la *ópera italiana*; inútil será decir que toda la discusión en este sentido es viciosa: en realidad, el público de Valencia no conoce el *Lohengrin* de Wagner.”¹¹⁶⁷

Los referentes que aportaba López-Chavarri en apoyo de su opinión iconoclasta, incluían por un lado citas de Wagner comentando los personajes de *Lohengrin*, y por otro la referencia al trabajo de Joseph Maertens en el Liceo barcelonés, donde en enero de 1899 había dirigido *Lohengrin* y *Die Walküre*.¹¹⁶⁸ Para “Eduardus” Barcelona se encontraba ya en el buen camino, en lo que Maertens había jugado un papel decisivo al dirigir *Lohengrin* en lucha abierta contra los hábitos de los cantantes: “en los momentos en que fueron respetadas sus indicaciones, el efecto producido en el público fue tal, que a muchos parecía una obra nueva”. El problema, obviamente, era el italianismo: “es justamente de Italia de donde nos han venido los mayores atentados contra

¹¹⁶⁷ Las Provincias, 30 de noviembre de 1901

¹¹⁶⁸ Aunque López-Chavarri no lo menciona, después de esas representaciones y antes de la fecha del artículo Joseph Maertens dirigió también *Siegfried* en el Liceo, en noviembre de 1900.

la obra del maestro alemán”. En cuanto a las citas de Wagner que usa “Eduardus”, no especifica ningún dato de procedencia salvo una carta a Liszt, en la que solamente determina destinatario y año, pero puede comprobarse que las fuentes empleadas son las siguientes:

-“Eine mittheilung an meine Freunde” (Una comunicación a mis amigos), de 1851.¹¹⁶⁹

-“Offener Brief An Frédéric Villot” (Carta abierta a F.Villot), de 1860, conocida como *Zukunftsmusik*.¹¹⁷⁰

-Carta a Franz Liszt de fecha 8 de septiembre de 1850.¹¹⁷¹

El ataque de “Eduardus” se realizaba en dos frentes, en realidad vinculados: la manera de cantar o actuar y la comprensión del personaje. El objetivo final era comprender el papel y realizar una interpretación acorde a su sentido, lo que implicaba una especial atención al lenguaje y la declamación. Pero los hábitos italianizados impedían siquiera plantearlo, pues los cantantes “desconocen en absoluto la declamación lírica, y reducen la expresión de todos los sentimientos a media docena de actitudes.” Se citaban como de perfecta actualidad las palabras que Wagner escribiera a Liszt en 1850, quejándose sobre la costumbre en los cantantes de usar los recitativos para alterar la duración de las notas a su capricho, sin relación con un sentido declamatorio.

En cuanto al sentido de los personajes en esta obra, cabe destacar que proclama la analogía de Lohengrin con el artista romántico, algo que también parecía implícito en el comentario de Busó:

¹¹⁶⁹ WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.4, p.401-601, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1985-2185 (vid. *Wagner-SuD*, vol.4, p.230-345)

¹¹⁷⁰ WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7, p.129-216, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.3197-3284 (vid. *Wagner-SuD*, vol.7, p.87-137)

¹¹⁷¹ WAGNER, R.: “Sämtliche Briefe”, vol.3, p.505-521, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.9441-9457 (vid. *Wagner-SB*, vol.3, p.384-396)

“En cierto modo Lohengrin es una imagen del artista, de la poesía, en nuestro tiempo: el artista quiere comunicar -dice un notable crítico- la visión de una vida superior, y no pudiéndose hacer comprender, se ve obligado a encerrarse en sus ensueños y vivir aisladamente en ellos”¹¹⁷²

Pero siguiendo las autorizadas citas del propio Wagner, el asunto central del drama no estaría en Lohengrin, sino en Elsa. Según la expresión de López-Chavarri:

“No se trata, en efecto, de faltar a una promesa y hacer una pregunta prohibida porque sí; se trata de la transformación fatal que sufre el alma de Elsa cuando de la fé pasa a la duda, y de ésta a la negación del único sentimiento del cual dependía su felicidad (...) Para amar se ha de creer; en cuanto hay duda, ya no hay amor, se desvanece el amor y el ensueño huye.”¹¹⁷³

López-Chavarri está reproduciendo aquí, casi literalmente, el punto de vista que había expuesto el francés Maurice Kufferath en 1895.¹¹⁷⁴ Una mentalidad convencional y burguesa, sin embargo, pesaba en contra de la sutileza de esta concepción:

“Aquí, ni se nos da más, ni exigimos más, ni la generalidad de las gentes cree otra cosa, sino que Elsa es una tímida doncella, que por mera curiosidad femenil, falta a un juramento, y en castigo se ve abandonada por su amante. Con lo cual se queda convertida la señora de Bravante en una vulgarísima mujer, sin alma ni grandeza”¹¹⁷⁵

La falta de comprensión del personaje dejaba a su vez huella en la actuación escénica: “¿Cómo no sublevarse cuando vemos a Elsa que recibe de Lohengrin las últimas prendas que simbolizan su amor, su poder y su belleza, como si fueran el reloj y el portamonedas, para entregarlos a una sirvienta, como diciéndole: ‘guárdalos en el cuarto del señorito?’”. Pero la concepción dramática wagneriana que reclamaba López-Chavarri, le llevaba también a mencionar unas consideraciones sutiles sobre las transformaciones de *leitmotiv* que hace el compositor para adaptarlos a las diferentes situaciones, lo que

¹¹⁷² Las Provincias, 30 de noviembre de 1901

¹¹⁷³ Idem

¹¹⁷⁴ KUFFERATH, M.: *Le théâtre de Richard Wagner de Tannhäuser a Parsifal*, Leipzig, Otto Junne, 1895 vol.IV, p.79-80.

¹¹⁷⁵ Las Provincias, 30 de noviembre de 1901

sintoniza con la producción madura de Wagner y suponía una novedad en la crítica valenciana, que contrasta llamativamente con la extensa exposición de supuestos motivos inmutables que ya se ha visto detalló El Pueblo con ocasión del intento de estrenar *Die Walküre*.

Evidentemente, la oposición de López-Chavarri a los hábitos operísticos italianizados no podía dejar indemne el comportamiento del público, aclimatado a tales hábitos. Esto se hizo notar principalmente en su crítica a la primera representación,¹¹⁷⁶ retomando con mayor decisión temas que ya había tocado en anteriores temporadas operísticas, llegando ahora hasta el sarcasmo:

“En la fachada del gran teatro del Liceo de Barcelona se pueden leer aún, medio borradas por el polvo y las lluvias, unos nombres, que indican la advocación de aquel teatro cuando fue construido. Estos nombres, reveladores de toda una época y de una cultura artística especial, son los de Lope de Vega, Rossini, Mozart y Moratín; extraña mezcla de genios bien diferentes. Aquí no pasaría lo mismo. El teatro Principal tendría más que suficiente con un solo nombre, que debería inscribirse, en letras bien grandes, y de verde rabioso, en el frontispicio del primero de nuestros teatros; había de ser el de *calderón*, sin mayúscula. Porque no se trata, precisamente, aquí, del culto al gran dramaturgo español, sino a una figura musical que causa fanatismo entre nuestros *dilettantis*, singularmente cuando se emplea en las óperas de Wagner, cosa por todo extremo curiosa.”¹¹⁷⁷

La queja del crítico contra los hábitos del público seguía fielmente, desde luego, la línea que marcara décadas atrás el propio Wagner, que en 1880 formulaba explícitamente el deseo de alejar a los cantantes de las costumbres en uso, referidas de manera equivalente del siguiente modo:

“Todas las malas costumbres de que rebosan nuestros teatros, como entre otras, el olvido de lo que pasa en escena, para ocuparse del público y atraer sus aplausos con una cadencia final más o menos aguda (casi podemos decir gritada)...”¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁶ Aunque esta crítica no lleva firma, su contenido no ofrece dudas sobre su autoría

¹¹⁷⁷ Las Provincias, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁷⁸ Se trata de una carta abierta dirigida al director del Conservatorio de Nápoles, Herzog von Bagnara, donde el compositor formula consejos para la educación de los cantantes en relación al drama operístico, fechada el 22 de abril de 1880 y recopilada en WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.16, p.231, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.7044 (vid. *Wagner-SuD* vol.16, p.126)

Aunque López-Chavarri no realizaba en su crítica un ataque frontal a Viñas, de quien no dejaba de alabar sus cualidades, el trabajo de este ovacionado tenor quedaba devaluado bajo el prisma de esa distorsión italianizante, de una obra wagneriana “meridionalizada (*passez le mot*) por los aficionados de entusiasta inclinación al *bel canto*”¹¹⁷⁹ Nadie como Viñas, según este crítico, “sabe sacudir el marasmo del más apático *diletante*, empleando los recursos de su admirablemente poderosa voz. Viñas sabe dar a *Lohengrin* la versión que más gusta a la generalidad de nuestro público, haciendo brotar el aplauso entusiasta.”¹¹⁸⁰ En expresiones como estas, la crítica de López-Chavarri y su descripción del éxito, sin eludir el elogio, derivaban claramente hacia la descripción de un tenor que sabe cómo complacer, más que de un cantante que sabe lo que debe hacer. Para el resto de la prensa local, por el contrario, no existía duda sobre la autenticidad de la versión ofrecida por Viñas: “el mejor y más completo ‘Caballero del Cisne’ que pisa los escenarios”,¹¹⁸¹ según expresión escrita en *El Pueblo*.

La asistencia de público fue óptima en todas estas representaciones, a pesar del clima adverso durante algunos días, éxito de asistencia del que cabía responsabilizar principalmente a Viñas y su perfecto entendimiento con el público valenciano de la época.

¹¹⁷⁹ *Las Provincias*, 26 de noviembre de 1901

¹¹⁸⁰ *Idem*

¹¹⁸¹ *El Pueblo*, 8 de diciembre de 1901

2.2.2 LOHENGRIN BARATO Y BELIGERANCIA EN LA CRÍTICA (1902-1907)

Los seis años que transcurrieron desde 1902 hasta finales de 1907 se caracterizaron por los precios bajos: antes de esos años la representación wagneriana más barata cobró la butaca de patio a 3'5 pesetas, mientras que de las cinco temporadas en que se presentó *Lohengrin* durante este otro periodo, sólo una superó dicha cifra, estando las otras cuatro entre las 2 y las 3 pesetas. Sólo dos de esas cinco temporadas sucedieron en el Teatro Principal, correspondiendo otras dos al Pizarro y una al Apolo. Las tensiones manifestadas durante la anterior etapa entre la popularidad de *Lohengrin* y las altas exigencias que comportaba, puede entenderse que produjeron sus consecuencias en estos años: las compañías optaron preferentemente por renunciar a cubrir las altas exigencias y ofrecer un *Lohengrin* popular, a precio barato, a menudo sobre escenarios secundarios, acogiéndose a la mayor benignidad del público para tales circunstancias. La interpretación, desde luego, era del tipo que ya se había hecho popular y que el público reclamaba: italianizada, con extensos calderones demostrativos de la potencia de voz.

Pero al tiempo que las compañías parecían encontrar esta vía para ofrecer un *Lohengrin* popular y rentable, la batalla contra el italianismo iniciada desde la crítica por López-Chavarri se endurecía y ganaba terreno, aunque por el momento sólo entre los críticos. La primera adhesión a los criterios de López-Chavarri se produjo en las líneas de La Correspondencia de Valencia. Aunque es bastante posible que la mano que firmaba las críticas anónimas de este diario no fuese otra que la del propio López-Chavarri, pronto se sumó a la cruzada por la autenticidad la crítica musical de los dos diarios republicanos: El Pueblo y El Radical.¹¹⁸² La posición de estos diarios asumía así respecto de los criterios del público popular la misma tensión que López-Chavarri había asumido ya respecto del público de las localidades caras. No se trataba de una posición incongruente con la actitud cultural general del republicanismo

¹¹⁸² La escisión de Rodrigo Soriano del partido blasquista, fundando su propio partido y su propio diario, hace que durante este periodo se cuente con dos diarios republicanos.

valenciano, ya que el blasquismo ejercía una cruzada particular por elevar el nivel cultural del pueblo y alejarlo de la vulgaridad. Esta tensión entre una buena parte de la crítica y el público, alcanzó un inesperado punto de encuentro en un papel relativamente secundario: la Ortrud que cantó Concepción Dahlander en el Teatro Principal. Sea porque este personaje no tenía ya un modelo de interpretación asentado en el criterio del público, sea por la mayor receptividad de éste hacia una voz de origen local, lo cierto es que Dahlander consiguió un notable éxito sin recurrir a calderones ni demostraciones italianizadas, obteniendo al mismo tiempo el galardón de la autenticidad wagneriana de la pluma del propio López-Chavarri.

En concesión a la popularidad que el episodio había alcanzado, en el único *Lohengrin* de precio algo caro de este periodo, Viñas ofreció dos versiones traducidas del relato conocido como *racconto*: una al castellano y otra al valenciano, ambas recibidas con entusiasmo.

2.2.2.1 LOHENGRIN EN 1902 EN EL TEATRO APOLO

2.2.2.1.1 SUPLIENDO AL TEATRO PRINCIPAL

En octubre de 1902 se montaba finalmente un *Lohengrin* en el teatro Apolo. Una providencia judicial de 27 de septiembre había otorgado el arriendo de dicho recinto al empresario Francisco Soler Pardo, quien tomó posesión el 1 de octubre y anunció una temporada de ópera para ese mismo mes.

La situación parecía propicia, al estar el Teatro Principal dedicado por estas fechas a representaciones del género *chico*, con éxito de público pero agriamente protestadas en la prensa por estimarlas inadecuadas a la dignidad del recinto. El diario republicano El Pueblo se quejaba moderadamente al respecto:

“Estamos otra vez en pleno imperio del género chico. En este teatro el marco resulta demasiado grande para el cuadro y todo suena a hueco... a pesar de llenarse la sala”¹¹⁸³

En el conservador Las Provincias, la queja alcanzaba eventualmente matices de indignación:

“Del género chico al ínfimo no hay más que un paso. Y la empresa que ahora explota el primero de nuestros coliseos lo dio anoche. ¡Género ínfimo! Anoche debieron estremecerse hasta los bastidores. La señorita Sevilla es una artista muy bella; pero sus bailes, tangos, sevillanas y demás de esta cuerda, no son ni de mucho un atractivo para el Principal, de cuyo escenario se despegan. Es posible que, dado el *gusto moderno*, la *novedad* haga fortuna, y la bailarina consiga repetidas ovaciones, Estas, sin embargo, no justificarán el aliciente.”¹¹⁸⁴

El anuncio de una temporada de ópera en el Apolo se recibía en este diario con alivio:

¹¹⁸³ El Pueblo, 27 de septiembre de 1902

¹¹⁸⁴ Las Provincias, 30 de septiembre de 1902

“Entre tanto género chico y más que chico como priva ahora en nuestros teatros, la campaña de Apolo, por y para el divino arte, bien merece que el público la mire con predilección y la preste su concurso”¹¹⁸⁵

La temporada prevista era corta, de doce funciones, ofreciéndose *Lohengrin* en dos ocasiones, los días 11 y 12 de octubre, y cambiándose en el último momento por *Aida* otra prevista para el día 14, como despedida de la compañía. La temporada no podía extenderse más allá con los artistas contratados, pues tenían compromisos posteriores con el Teatro Real de Madrid el director José Tolosa, la soprano Isabel Riera y el bajo Antonio Vidal, entre otros,¹¹⁸⁶ pasando después algunas otras voces a engrosar una compañía de escasa calidad que comenzaba a actuar, ahora sí, en el Teatro Principal de la ciudad.¹¹⁸⁷

2.2.2.1.2 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Manuel Suárez

Elsa: Elisa Leveroni

Telramund: Gabriel Hernández

Ortrud: Isabel Riera

Rey: Antonio Vidal

Heraldo: Luis Díaz

Director: José Tolosa

Director de coros: Joaquín Albiñana

Director de escena: Antonio Alberti

El coro lo integraban 36 voces y la orquesta 42 músicos.

¹¹⁸⁵ Las Provincias, 1 de octubre de 1902

¹¹⁸⁶ La Correspondencia de Valencia, 13 de octubre de 1902

¹¹⁸⁷ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977 p. 65

Puede recordarse que Suáñez había cantado ya el papel de Lohengrin en las dos ocasiones que se montó en la ciudad durante 1896, mismo año en que Gabriel Hernández hacía también de Telramund, mientras que Antonio Vidal cantaba como Rey en 1901.

Suáñez se presentaba en esta ocasión con el apellido italianizado en Suagnez, y la prensa no dejó de recordar con ironía que ya era bastante conocido en Valencia con el apellido anterior.¹¹⁸⁸ Llegó procedente de Barcelona la mañana del mismo día en que debía cantar y el cansancio se fue haciendo evidente durante la representación. En el tercer entreacto un avisador rogaba al público tuviese en cuenta la fatiga del viaje.¹¹⁸⁹ Recurriendo a la media voz, Suáñez consiguió recoger algunos aplausos en el *racconto*. El segundo día, ya en mejores condiciones, El Pueblo comentaba que “tuvo frases felicísimas, dichas con verdadera maestría y acentos exquisitos”.¹¹⁹⁰ El *racconto* fue ovacionado.

Leveroni cantaba por primera vez el papel de Elsa. Estuvo “algo insegura”,¹¹⁹¹ según el crítico de Las Provincias, y en opinión de su colega de La Correspondencia de Valencia se encontraba fuera de su repertorio natural, pues sus “facultades no se adaptan a la música wagneriana”,¹¹⁹² opiniones ambas que compartía el crítico de El Correo. Por el contrario, el crítico de El Pueblo no encontró objeciones de ningún tipo a la actuación de Leveroni, estimando que el papel de Elsa le servía para que “luciese sus excelentes facultades, especialmente su hermosa voz, apta para todas las gradaciones dramáticas”;¹¹⁹³ pese a lo cual, al día siguiente no dejaba de observar que “mostrose más segura.”¹¹⁹⁴

Riera en el papel de Ortrud obtenía unánimes elogios de la prensa y aplausos del público tras el dúo del segundo acto con Elsa.

¹¹⁸⁸ El Mercantil Valenciano, 12 de octubre de 1902

¹¹⁸⁹ El Correo, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹⁰ El Pueblo, 13 de octubre de 1902

¹¹⁹¹ Las Provincias, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹² La Correspondencia de Valencia, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹³ El Pueblo, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹⁴ El Pueblo, 13 de octubre de 1902

Hernández como Telramund y Vidal como Rey, eran ya conocidos en Valencia en estos papeles, obteniendo en esta ocasión escuetos pero rotundos elogios de la prensa, con la excepción de El Correo, que los tildaba de “muy discretos”.¹¹⁹⁵ Algo peor, aunque también dividida, valoró la prensa a Luis Díaz como Heraldo: “bien”¹¹⁹⁶ para Las Provincias, “muy discreto”,¹¹⁹⁷ “discreto”¹¹⁹⁸ o “con poca voz”,¹¹⁹⁹ según el resto de la prensa local.

Orquesta y coros fueron referidos al final de cada crítica, con elogios bastante formulistas pero rotundos. El articulista de El Correo también era más negativo que sus colegas valorando los coros, que estimaba “algo flojos e inseguros”,¹²⁰⁰ y en el extremo contrario, el de La Correspondencia de Valencia los mencionó en primer lugar, al considerar que salvaron junto con la orquesta el conjunto de la representación:

“Negar que hubo lunares en la interpretación de la obra de Wagner, sería faltar descaradamente a la verdad; pero en conjunto resultó aceptable, merced a la labor de los coros y de la orquesta, especialmente de ésta.”¹²⁰¹

El director Tolosa fue elogiado por toda la prensa. En opinión del crítico de El Correo, sin embargo, sus esfuerzos no obtuvieron todo el resultado deseado, a causa sobre todo de “la falta de ensayos de conjunto”.¹²⁰² Por el contrario, su colega de El Pueblo se manifestaba admirado por lo conseguido:

“Un verdadero milagro han realizado los maestros Tolosa y Albiñana al poner en escena obra de tal magnitud y de tantas dificultades, sin más preparación que un par de ensayos a escape.”¹²⁰³

¹¹⁹⁵ El Correo, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹⁶ Las Provincias, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹⁷ El Pueblo, 12 de octubre de 1902 y El Correo, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹⁸ El Mercantil Valenciano, 12 de octubre de 1902

¹¹⁹⁹ La Correspondencia de Valencia, 12 de octubre de 1902

¹²⁰⁰ El Correo, 12 de octubre de 1902

¹²⁰¹ La Correspondencia de Valencia, 12 de octubre de 1902

¹²⁰² El Correo, 12 de octubre de 1902

¹²⁰³ El Pueblo, 12 de octubre de 1902

2.2.2.1.3 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO

La representación de *Lohengrin* ocasionaba un lleno casi total en el teatro Apolo: “cantándose *Lohengrin*, lleno seguro”,¹²⁰⁴ sentenciaba lacónicamente El Correo. Algunos pocos huecos en las butacas se debieron a la acaparamiento de entradas por revendedores, que no consiguieron hacer valer sus recargos. La actitud de la prensa hacia la interpretación osciló desde la mayor severidad de El Correo a la benevolencia de El Pueblo. El primer diario insistía sobre la importancia de la obra y las dificultades de su interpretación, mientras que el segundo argumentaba su indulgencia en función de los precios, muy inferiores a todas las anteriores representaciones en el Teatro Principal. El casi forzado entusiasmo de este crítico encontraba otra motivación en la apuesta del teatro por montar una temporada de ópera:

“Mientras se toleren en escena ‘El sombrero de plumas’ y tantos otros plumeros por el estilo que se consienten y hasta se aplauden por esos teatros de Dios, afirmaremos que fue admirable el *Lohengrin* de anoche.”¹²⁰⁵

En cuanto a las relaciones del público, no se reseña ninguna novedad sobre sus habituales exigencias y hábitos. Incluso el diario El Pueblo refiere como más excepcionales los aplausos a final de acto que después de cada pasaje admirado:

“Además de los periodos culminantes y del dúo de Elsa y Ortruda, fueron aplaudidos todos los actos al finalizar”¹²⁰⁶

¹²⁰⁴ El Correo, 12 de octubre de 1902

¹²⁰⁵ El Pueblo, 12 de octubre de 1902

¹²⁰⁶ El Pueblo, 13 de octubre de 1902

2.2.2.1.4 LÓPEZ-CHAVARRI MIRA HACIA EL WAGNERISMO BARCELONÉS

El día 14 de este mismo mes, Eduardo López-Chavarri dedicaba un artículo en *Las Provincias* a comentar la traducción al catalán realizada por Joaquín Pena, para la *Associació Wagneriana* de Barcelona, del libro de Houston Stewart Chamberlain¹²⁰⁷ *Das Drama Richard Wagners: eine Anregung*.¹²⁰⁸

López-Chavarri eludía entrar sobre el contenido del tratado, limitándose a señalar “afirmaciones un tanto absolutas, a veces, por lo que respecta a la primacía del poeta sobre el músico.”¹²⁰⁹ Cometía además el error de considerar a Stewart Chamberlain como “uno de los amigos del creador de la *Tetralogía*”,¹²¹⁰ siendo la realidad que no llegó a conocer a Wagner, entrando en relación con los círculos de Bayreuth después de fallecido el compositor.

El interés principal del artículo se centra en dar cuenta de la intensa vida musical barcelonesa, de la cual esa traducción de Joaquín Pena ofrece testimonio: “muy significativo en cuanto se refiere a un florecimiento musical verdaderamente notable”.¹²¹¹ El wagnerismo aparece en este contexto como la cúspide de un proceso de renovación cultural y musical, sin fisuras, en una descripción que merece citarse:

“El culto de la música en Barcelona ha alcanzado en estos últimos tiempos un desarrollo tal, que pone a esta ciudad al frente de todas las de España. Las series de conciertos se suceden; los primeros maestros desfilan ante el público, y las óperas de Wagner, peor o mejor ejecutadas, se dan a conocer al público. Ciertamente que hay también allí mucha *pose* wagneriana, tan perjudicial como la estupidez madrileña, que es el reverso de la medalla, es decir, la afectación de burlarse de lo moderno. Pero dejando esto a un lado, no es menos cierto que hay en Barcelona un núcleo de gente culta, una juventud ansiosa de vida intelectual y de sentimientos sinceramente artísticos, que marcha ardientemente adelante en simpática aspiración. La primera prueba que vimos de este progreso serio fue la rapidez con que se constituyó la Sociedad Filarmónica, dando todos los años una serie de

¹²⁰⁷ Sobre este personaje, véanse p.49-50

¹²⁰⁸ Primera edición alemana en Leipzig, 1892, edición revisada por el autor en 1908.

¹²⁰⁹ *Las Provincias*, 14 de octubre de 1902

¹²¹⁰ *Idem*

¹²¹¹ *Idem*

magníficas audiciones orquestales, y llevando a Barcelona las primeras celebridades, tales como Strauss, D'Indy, Motte, Pugno, etc. Hoy es la Asociación Wagneriana la que se constituye..."¹²¹²

La *Associació Wagneriana* de Barcelona, cuya actividad elogia a lo largo del artículo, se presentaba así como culminación natural de un proceso de incorporación a la cultura musical europea, sinónimo de modernidad.

La actitud de López-Chavarri resulta en su aspecto explícito un elogio del ambiente cultural barcelonés, con un correlativo desprecio del valenciano, si bien no es difícil entrever la intención de sacudir cierta apatía intelectual valenciana mediante esta ridiculización comparativa:

"Bien se que hablar aquí de libros en el sentido de recomendarlos al público, es perfectamente inútil; aquí parece que los libros estorban a todo el mundo. Pero es un deber hacer públicos la decisión digna de elogios y la voluntad del sr. Pena. Al menos, señalando lo bueno donde quiera que exista, es posible que alguien pueda aprovecharlo."¹²¹³

No era, desde luego, un caso infrecuente la utilización por parte de López-Chavarri de la comparación con otros lugares para denunciar deficiencias locales.

En cuanto a la utilización para la traducción de la lengua catalana y no de la castellana, merece un párrafo de ponderación de *pros* y *contras*, donde se reconoce una mejor comercialización en catalán para ese tipo de publicaciones, frente a una difusión más amplia en el caso del castellano: "en este punto, por beneficio del arte mismo, sí que prefiero la expansión al exclusivismo."¹²¹⁴

¹²¹² Idem

¹²¹³ Idem

¹²¹⁴ Idem

2.2.2.2 LOHENGRIN EN EL TEATRO PIZARRO EN 1904

Habría que esperar a septiembre de 1904 para que se volviese a escenificar en Valencia una ópera de Wagner, nuevamente *Lohengrin*, ahora en el modesto teatro Pizarro, inédito en representaciones wagnerianas. A finales de enero de este mismo año había actuado en el Teatro Principal una compañía procedente del Liceo barcelonés, dirigida por Edoardo Mascheroni y Joan Goula que contó eventualmente con Francisco Viñas,¹²¹⁵ pero en esta notable ocasión no se ofrecieron obras de Wagner.

La compañía de ópera del teatro Pizarro anunció un abono para quince representaciones, lo amplió después con otro de otras quince, y ofreció finalmente treinta y nueve en total, desde el 14 de agosto hasta el 2 de octubre. *Lohengrin* se montó los días 16, 17, 19, 23, 26, 29 y 30 de septiembre y 2 de octubre. Puede decirse, por tanto, que esta obra resultó protagonista absoluta durante las tres últimas semanas, y que ninguna ópera wagneriana había alcanzado en Valencia tal número de representaciones desde el primer *Lohengrin* de quince años atrás.

El precio de las localidades sólo era comparable a las anteriores representaciones en el teatro Apolo, muy por debajo de cualquier temporada en el Principal.

¹²¹⁵ BUENO CAMEJO, F.C.: Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española, Federico Doménech, Valencia, 1977 p. 75-78

2.2.2.2.1 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Francisco Ráyer y Antonio Saludas

Elsa: Maria Santoliva

Telramund: Antonio Negrini

Ortrud: Dolores Bordabio

Rey: Alfredo Serazzi

Heraldo: Luis Díaz

Director: Vicente Petri

Orquesta de 45 músicos, reforzada por banda

Coro de 36 voces

Escenografía con nuevos decorados de Ricardo Alós

Una representación prevista para el 15 de septiembre se suspendió por tocar a la misma hora un concierto en la Glorieta algunos miembros de la Banda Municipal que engrosaban la orquesta del teatro.¹²¹⁶ El papel de Lohengrin fue cantado por Antonio Saludas en las tres últimas representaciones (29 y 30 de septiembre y 2 de octubre), las dos primeras a su beneficio, a pesar de haber sido contratado sobre la marcha por el teatro Principal, con compromiso de exclusividad desde el 30 de septiembre.¹²¹⁷

Las valoraciones globales que hizo la prensa sobre la interpretación se mencionan en el siguiente apartado, por estar directamente vinculadas a consideraciones de fondo sobre el repertorio wagneriano.

Sobre los intérpretes individualmente considerados, Maria Santoliva mereció los mejores elogios: “excelente cantante y artista de refinado temperamento.”¹²¹⁸ Del debutante Francisco Ráyer se ponderaba con benevolencia el atrevimiento de realizar su presentación con una obra

¹²¹⁶ El Correo, 15 de septiembre de 1904

¹²¹⁷ El Mercantil Valenciano, 23 de septiembre de 1904

¹²¹⁸ Las Provincias, 17 de septiembre de 1904

complicada, donde además el público guardaba el recuerdo de lo que consideraba memorables interpretaciones,¹²¹⁹ se valoraba además un buen hacer, pero no se dejaba de señalar una voz “poco voluminosa”,¹²²⁰ especialmente en los agudos, que “corta con rapidez, supliendo esta falta en los otros registros”,¹²²¹ así como un nerviosismo en la primera representación, que desapareció en las posteriores. Antonio Saludas, que debutaba en esta temporada del Pizarro, eligió para el día de su beneficio esta obra, no habiéndola cantado nunca con anterioridad, circunstancia que señalaba con especial dureza el crítico de El Pueblo: “no conoce todavía lo que es y lo que significa el personaje de Lohengrin; no se ha fijado siquiera en lo que dice para darle la debida expresión”, pese a lo cual, en opinión del mismo crítico, “demostró que es partitura ésta en la que podrá conseguir legítimos éxitos cuando la domine”.¹²²² Ni siquiera el hecho de perderse en la primera escena del tercer acto, el día 29, privó a Saludas de la indulgencia de la prensa y sobre todo del público, que le aplaudió en diversas ocasiones y especialmente en el *racconto*: pesaba en su favor su condición de debutante y lo ya demostrado en otras obras de la temporada. Menos espacio reservó la crítica para comentar la interpretación de Bordabio como Ortrud, pero resuelto siempre en elogios sin reservas: “completamente identificada con el personaje de Ortruda, dio singular expresión a las dramáticas escenas de su parte y rayó a gran altura en los dúos con Telramondo y con Elsa”.¹²²³ Negrini y Díaz recibieron poco más que elogios monosílabos. La falta de un bajo para el papel de rey fue suplida por el barítono Serazzi, “que lo mismo sirve para un barrido que para un fregado,”¹²²⁴ y que en opinión del crítico de El Pueblo, “hizo lo que pudo y pasó sin pena ni gloria, y sin enfadarse, naturalmente, del poco caso que hacían de él sus súbditos todos”.¹²²⁵ Probablemente este comentario, el más extenso que le dedica la prensa, condicionase la actitud escénica de Serazzi en días

¹²¹⁹ Resultaba evidente, ya a estas alturas, el criterio divergente que mantenía López-Chavarrí respecto de las versiones de *Lohengrin* más reverenciadas por el público valenciano, aunque por lo general evitase un ataque directo contra las mismas.

¹²²⁰ Las Provincias, 17 de septiembre de 1904

¹²²¹ El Mercantil Valenciano, 17 de septiembre de 1904

¹²²² El Pueblo, 30 de septiembre de 1904

¹²²³ El Radical, 19 de septiembre de 1904

¹²²⁴ El Pueblo, 17 de septiembre de 1904

¹²²⁵ Idem

sucesivos, pues el crítico de El Radical aseguraba de la última representación que tuvo “un director de escena muy celoso de su cargo en el Sr.Serazzi”.¹²²⁶

Coros y orquesta, valorados casi siempre al final del artículo y en mucho menos espacio que las voces principales, recibieron de la prensa a partes iguales objeciones y halagos, estos últimos meramente formularios. Los problemas se referían sobre todo al primer día, pero aunque sobre la segunda representación El Radical observaba “mayor seguridad”,¹²²⁷ todavía del día 29 en El Pueblo se opinaba que “los coros y los trompeteros estuvieron desgraciados”.¹²²⁸ Curiosamente, de los problemas en coros y orquesta no se responsabilizó en ningún caso al director Vicente Petri; contra el director se objetaba únicamente el tipo de versión ofrecida, como se verá a continuación.

2.2.2.2.2 LA CRÍTICA FRENTE AL PÚBLICO.

CUESTIONES DE PRECIOS Y DE AUTENTICIDAD

En ninguna de las anteriores representaciones wagnerianas llegó a tensarse como en esta ocasión la distancia entre crítica y público, como tampoco la diferencia de criterios entre los propios críticos. La combinación de bajos precios, escasa calidad de la compañía y éxito de público, fundamentó tal diversidad de valoraciones.

Los precios bajos y el prestigio de la obra ocasionaron desde el primer día una respuesta entusiasta en cuanto a concurrencia de público:

“Había verdadera expectación por oír la ópera favorita. El lleno fue estrepitoso. Los pasillos, el paseo central y el adosado al jardín estaban atestados, siendo muchos los espectadores que invadieron parte del café porque no cabían en otra parte. Palcos y butacas ocupados por completo. Un lleno como no hemos visto en Pizarro jamás.”¹²²⁹

¹²²⁶ El Radical, 3 de octubre de 1904

¹²²⁷ El Radical, 19 de septiembre de 1904

¹²²⁸ El Pueblo, 30 de septiembre de 1904

¹²²⁹ El Mercantil Valenciano, 17 de septiembre de 1904

Es difícil valorar si la enorme diferencia de precios respecto de las representaciones del Teatro Principal, así como la diferencia de *estatus* con que se percibían ambos recintos, comportaba una extracción social significativamente diferente en el público que acudía al Pizarro. En contra de esta posibilidad se encuentra la opinión de la prensa de que el recuerdo de muchas anteriores representaciones pesaba sobre la reacción inicial. En cualquier caso, el público parece haber estimado los bajos precios a la hora de juzgar con menor exigencia las representaciones del Pizarro:

“El *Lohengrin* de anoche satisfizo a la concurrencia, que si bien se mostró intransigente al principio, acabó por comprender que nada más puede desearse por el precio que rige... y por el sueldo que a nuestros artistas llega”¹²³⁰

La actitud de la crítica fue sin embargo notablemente dispar; junto a la cuestión de los precios bajos estaba el asunto de la autenticidad de la interpretación, y también la contraposición con un repertorio más vulgar, cuestión ya suscitada en las anteriores representaciones del Apolo. La importancia relativa que cada crítico concedía a estos factores, condicionó una valoración diferente del evento.

En estas fechas firma la crítica de El Pueblo “V.A.”, con toda probabilidad Vicente Ávalos, anterior “Cojuelo”. La crítica de El Radical¹²³¹ la firma “Mutis”, cuya identidad no es conocida. En Las Provincias la crítica que aparece el día 17 no tiene firma, pero su contenido y estilo no permiten dudar sobre la autoría de Eduardo López-Chavarri. No aparecen firmadas las críticas de El Mercantil Valenciano ni de La Correspondencia de Valencia, y la de El Correo la firma “A.B.”, identidad desconocida.

La cuestión de la dignidad del repertorio resultaba sensible especialmente para el crítico de El Radical, que poco antes de iniciarse la

¹²³⁰ Idem

¹²³¹ El periódico El Radical fue creado en marzo de 1903 por Rodrigo Soriano Aldama, después de su enfrentamiento con Vicente Blasco Ibáñez y su escisión del partido de Fusión Republicana. El enfrentamiento entre sorianistas y blasquistas tuvo abundantes episodios violentos, y ambos diarios estuvieron frecuentemente enzarzados en agresivas polémicas y rotundas descalificaciones.

temporada de ópera mostraba indignación ante la letra de algunos *couplets* que se ofrecían en el mismo teatro: “Nos dio a conocer anoche hasta dónde puede llegar la frescura de una empresa cuando el calor aprieta y el ingreso en taquilla flojea”.¹²³² La incomodidad de las damas la sitúa el crítico en el centro de su protesta, otorgándole mejor derecho que a unos aplausos, presuntamente masculinos: “...el apuntador entusiasmándose con los aplausos y dando letra cada vez más atrevida, y las señoras que ocupaban la sala ruborizadas hasta el blanco de los ojos, cubriéndose la cara con los abanicos...¡el disloque!”¹²³³ Del resto de la prensa valenciana, sólo El Correo y El Pueblo mencionaron el asunto, éste último para quitarle importancia. Al suceder la interpretación de *Lohengrin* a finales de temporada, el posible entusiasmo del crítico de El Radical por el cambio de género ya no formaba parte de su valoración, pero cabe señalar el pobre papel que concede a la actitud del público -ese público capaz, un mes antes, de aplaudir *couplets* que el crítico detesta-, situándola a continuación de una detallada valoración sobre el intérprete, y limitada a confirmarla escuetamente, con coletillas del tipo: “...mereciendo calurosos aplausos y llamadas al proscenio”.¹²³⁴ No hay, por otra parte, consideraciones sobre la autenticidad o no de la versión ni sobre la oportunidad de representar repertorio wagneriano en las condiciones y precios del Pizarro, lo que en parte puede deberse a la inexistencia de artículo el día inicial,¹²³⁵ que es cuando solían hacerse este tipo de valoraciones.

El crítico del diario republicano rival, El Pueblo, hacía de la cuestión de los precios el motivo central de su indulgencia y entusiasmo, de manera análoga a como ya lo había hecho con las anteriores representaciones del Apolo:

¹²³² El Radical, 5 de agosto de 1904

¹²³³ Idem

¹²³⁴ El Radical, 19 de septiembre de 1904, referente a Bordabio.

¹²³⁵ El día que correspondía incluir la crítica del primer *Lohengrin* en el teatro Pizarro, El Radical dedicaba casi todo el espacio del periódico a ofrecer su versión sobre un violento enfrentamiento callejero el día anterior entre el blasquista Enrique Beltrán y el soriano Bascuñán, versión absolutamente contradictoria con la que simultáneamente ofrecía El Pueblo sobre los mismos hechos. La falta de espacio producida por la polémica sobre el enfrentamiento, es con toda probabilidad la causa de que no hubiese crítica operística del primer día, ausencia que se compensó en el siguiente con un comentario bastante más extenso de lo habitual para una segunda representación

“¿Qué hemos de decir de un ‘Lohengrin’ a iguales precios que ‘La última copla’? Que todo hubo de parecer bueno, buenísimo, superior.”¹²³⁶

La cuestión de la autenticidad de la versión, meramente insinuada, se evita recurriendo a la misma consideración:

“Petri (...) sacó a flote la obra, imprimiéndole el vigor y colorido que su temperamento le sugiere, sin que sea del caso, dadas las condiciones de la temporada, decir si guarda o no a la partitura el respeto que la severidad vagneriana (sic) exige.”¹²³⁷

El crítico de El Mercantil Valenciano, apuntando en la misma dirección, resultaba algo más prolijo sobre la oportunidad de rebajar el nivel de exigencia, quizás porque su argumento no se centraba tanto en el precio barato como en el esfuerzo desplegado por una compañía modesta, lo que precisaba cierta recreación verbal. El artículo se inicia precisamente con esta consideración:

“Si vamos a aquilatar las cosas por su mérito absoluto, comencemos por suprimir estas compañías económicas, que si no satisfacen por completo al inteligente, tienen en cambio la virtud de educar al profano. Si aceptamos el mérito relativo, norma para separar lo esencialmente bueno de lo sencillamente mediano, y tenemos además un espíritu amplio para el buen deseo y para todo lo que sea trabajo, voluntad y energía, no regateemos el aplauso a estas compañías, modestas en sus aspiraciones, que con tesón titánico se esfuerzan por presentar obras de *primera magnitud*, sin reparar en sacrificio alguno.”¹²³⁸

La valoración final omite ostensiblemente el asunto de la autenticidad de la versión:

“Para los amigos de las notas vibrantes y agudas, que todo lo perdonan por una nota sostenida a buen pulmón, no fue el ‘Lohengrin’ lo que ellos esperaban (¿Qué esperarían por *trece perritas*?). Para los que fueron con ánimo inclinado a la benevolencia, y teniendo presente lo que es la obra y las grandes dificultades que encierra, superó el éxito a sus esperanzas.”

¹²³⁶ El Pueblo, 17 de septiembre de 1904

¹²³⁷ Idem

¹²³⁸ El Mercantil Valenciano, 17 de septiembre de 1904

Este comentario implicaba pasar por alto las reiteradas alusiones de López-Chavarri sobre la inautenticidad de las versiones wagnerianas y sobre las exigencias del público valenciano,¹²³⁹ objeciones que puede suponerse este crítico no ignoraba. El gusto por las notas sostenidas, ridiculizado por López-Chavarri tres años atrás,¹²⁴⁰ era considerado aquí distintivo de un público exigente, sin considerar la posibilidad de otro tipo de criterios. Sólo cabe hablar sobre la conveniencia de una mayor o menor indulgencia, pero desaparece la posibilidad de un crítico intentando llevar al público por un camino estético diferente al que había tomado.

La misma actitud se encuentra en el crítico de El Correo, que hace de las reacciones del público el centro de su corto comentario y realiza una análoga petición de indulgencia: "...con relación a la modesta compañía que lo interpretaba, no cabe pedir más"¹²⁴¹

El asunto de la autenticidad, sin embargo, no resultó en esta ocasión un tema exclusivo de Las Provincias; la crítica publicada en La Correspondencia de Valencia se mostraba coincidente en todo con el diario habitual de López-Chavarri,¹²⁴² marcando distancia respecto del público:

"La compañía que actúa en este teatro está formada por artistas discretos, llenos de voluntad para complacer al público (...) Pero de eso a suponer que estas únicas

¹²³⁹ Véanse p.386-392 y 418-42

¹²⁴⁰ Crítica en Las Provincias de 26 de noviembre de 1901

¹²⁴¹ El Correo, 17 de septiembre de 1904

¹²⁴² Las críticas de ambos diarios resultan en este caso tan coincidentes, que cabe sospechar su procedencia de la misma mano, obviamente la de Eduardo López-Chavarri. La coincidencia de criterios, como se verá, se mantendrá en años sucesivos, y el único dato que invita a pensar que no existe una identidad en la autoría quizás sea el que se produjo casi nueve años después: la identidad de criterios se mantenía todavía en 1913, pero el 7 de mayo de ese año Eduardo López-Chavarri cometió en Las Provincias el error de atribuir el papel de Elsa a la soprano Burchi en vez de a Crehuet, error del que se disculpará en la crítica de la siguiente representación, pero que el artículo de La Correspondencia de Valencia del mismo día no comete. La posibilidad de que López-Chavarri escribiese en La Correspondencia de Valencia de manera anónima y durante un largo periodo de tiempo, parece que debe quedar abierta a futuras investigaciones con interés en ahondar sobre tal hipótesis. La tesis doctoral que sobre la crítica musical valenciana del periodo 1912-1923 ha realizado Rafael Polanco Olmos no ha participado de esta conjetura, limitándose a señalar el marcado predominio de las críticas sin firma en La Correspondencia de Valencia hasta 1922 (absoluto hasta 1916), año en que aparece bajo seudónimo Manuel Palau Boix. (POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.272-274).

condiciones aprovechen para salir airosa en mayores empeños va un mundo de distancia, porque un mundo separa al género ópera de la música de Wagner”¹²⁴³

La poca atención al significado del texto constituía, según este crítico, el resultado más censurable de una escasa preparación:

“De aquí que los que se preocupan del gran arte no transijan ni puedan transigir jamás con esas versiones a la italiana, buscando en los efectos de garganta el éxito, sin preocuparse para nada del poema, truncando frases y cometiendo verdaderas herejías como aquellas que al gran reformador hacían prorrumper en homéricas carcajadas”¹²⁴⁴

Ante la cuestión del tratamiento poco digno de la obra, decaen en importancia las consideraciones sobre precio y divulgación:

“Dejando aparte la cuestión económica, los que así piensan (y afortunadamente ya van siendo muchos) no pueden ver con benevolencia estos verdaderos atentados, cometidos la generalidad de las veces llevando como pararrayos el socorrido pretexto de la divulgación de la buena música”¹²⁴⁵

Idéntico criterio, de manera todavía más tajante, se manifestaba en el artículo publicado en Las Provincias, tanto en lo referente a lo inapropiado de la versión, como al consecuente distanciamiento del crítico respecto de un público que mayoritariamente ovacionó la representación, al que satiriza:

“Con las obras de Wagner ocurre como con las armas de Orlando: ‘Nadie las mueva –que estar no pueda- con Wagner a prueba’. (...) Nuestro público, nuestro ateniense público, tiene un fondo de *bonhomie* tarasconense, que le hace muy fácilmente contentable. Todo se reduce a seguir la moda. Ahora nadamos en el pleno sentimentalismo dulzón de *La Bohème*. Pues hágase *La Africana* o *Lohengrin* en el mismo estilo y estamos todos contentísimos. Por lo que se refiere a la obra representada anoche, en conjunto no nos atreveríamos a jurar que fuese lo que estrenó Liszt en Weimar. Pero que los espectadores aplaudieron, es positivo, y cuando aquellos inteligentes se mostraban complacidos, su razón tendrían.”¹²⁴⁶

¹²⁴³ La Correspondencia de Valencia, 17 de septiembre de 1904

¹²⁴⁴ Idem

¹²⁴⁵ Idem

¹²⁴⁶ Las Provincias, 17 de septiembre de 1904

Nueve días después del primer *Lohengrin* de la temporada, López-Chavarri dedicaba un extenso artículo en Las Provincias a incidir sobre estos mismos temas ya largamente señalados por él: la inadecuación de las versiones wagnerianas habituales en Valencia y el criterio equivocado con que las escuchaba el público local. El tema del conformismo de este público, favorecido por la escasa exigencia de la crítica, iniciaba su ataque:

“Nuestro buen público, para estar contento y aplaudir entusiasmado, no quiere saber si se le dan respetadas las ideas de Wagner; no se fija en que aquello que se ofrece con el nombre de *Lohengrin* no tiene pies ni cabeza; no le importa que ahí haya un poema estropeado por directores ineptos, que cortan y rajan a maravilla para hacer una *Opera* de un *Drama musical*; le tiene contento el que las escenas que han de ser declamadas vivamente (con sus diálogos interesantes y sus palabras poéticas), resulten recitados a la italiana por artistas sin sentido, convirtiendo aquellos momentos tan animados en *tabarras* insoportables; le parece que cuatro trajes desarrapados y seis cascos de *El molinero de Subiza* ya son bastante para dar la impresión de ambiente; cree, en fin, nuestro buen público, que aquello es “una ópera más” del repertorio común. Y lo malo es que mamá Crítica calza sus guantes y empuña sus impertinentes, para no protestar de eso. Total, es un wagnerismo para andar por casa, *Lohengrin* de arroz al horno y *codoñat* para postres.”¹²⁴⁷

Tres son, pues, las acusaciones estéticas que López-Chavarri carga sobre el público valenciano: la incomprensión del argumento dramático, las exigencias de inadecuado virtuosismo canoro e instrumental, y el conformismo con una deficiente presentación escénica. Conviene recordar a este respecto el punto de vista del propio Wagner, que López-Chavarri conocía, según el cual todas las facetas que entraban en la obra resultaban imprescindibles, como partes orgánicas de una idea dramática compartida, ya que en este sentido la deficiencia de cualquiera de ellas afectará a todo el conjunto.¹²⁴⁸

¹²⁴⁷ Las Provincias, 26 de septiembre de 1904

¹²⁴⁸ Según palabras enfáticas del propio Wagner: “El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común (...) el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose comprender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás” WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.143; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.268, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1279 (vid. *Wagner-SuD*, vol.3, p.150)

En lo que respecta al argumento, López-Chavarri ridiculiza cierta tendencia a encajar la trama en los moldes argumentales operísticos habituales, desatendiendo los detalles del caso y por tanto ignorando la idea dramática particular. El personaje de Lohengrin, en este tipo de simplificaciones, vendría simplemente a enamorarse de Elsa; Ortrud pasaba a ser la “rival” de Elsa, que conseguía reconciliarse pero después cambiaba de opinión, de manera un tanto confusa; Telramund entraba y salía de escena sin mucho sentido hasta caer abatido por Lohengrin; Elsa quebrantaba la promesa de no preguntar y Lohengrin la abandonaba como castigo. Lo esencial del drama wagneriano se perdía con tales reconducciones y simplificaciones:

“¡Y por crear esos muñecos de Guignol, hubiera sido Wagner el gran poeta dramático de nuestro tiempo!”¹²⁴⁹

En cuanto a la exigencia de un virtuosismo de fácil efecto, permitía a cambio la complacencia hacia una escenográfica pobre e inadecuada, lo que para López-Chavarri resultaba determinante de un público mal orientado:

“Aquí nos contentamos con poco. Una romanza a *flor di labro*; (*mercé, mercé, cigno fedel*), una sarta de calderones (por ejemplo: Yo soooooooooón Lohengrin, Elsa io t’aaaaaaaaaamo, etc.), un arrastrado de violines que crisper los nervios al terminar el dúo de Elsa y Ortruda, un brutal rayo eléctrico para significar la luna *mientras está Elsa en el balcón* (acto segundo, ¡oh naturalidad escénica, propia del más modesto teatro de *Purritos*!), un *Lohengrin*ito que parece una *danseta*, y que cruza el escenario de parte a parte antes de salir el héroe; un corista que saque agua del pozo en la diana del acto segundo, con eso ya tenemos *Lohengrin*, y estamos tan contentos, tan creídos de que asistimos a una obra de arte, figurándonos tan adelantados como cualquier público extranjero, puesto que... ¡conocemos a Wagner!”¹²⁵⁰

Esta opinión de López-Chavarri presupone una actitud unidireccional ante el fenómeno de la recepción, de modo que la intención del autor debe llegar al espectador sin sufrir modificaciones, resultando poco deseables tanto las introducidas por músicos y cantantes como las del público con su particular manera de prestar atención y de valorar. La realidad valenciana de la época

¹²⁴⁹ Las Provincias, 26 de septiembre de 1904

¹²⁵⁰ Idem

sólo podía resultar desalentadora sobre este propósito, en ambos aspectos: unos intérpretes que se movían enteramente dentro de los parámetros estéticos del italianismo, en este caso además con importantes carencias técnicas derivadas de los precios económicos, y un público alejado en sus propias expectativas del ambiente cultural centroeuropeo. La comparación con el centro de Europa se exponía así por López-Chavarri bajo el único aspecto de evidenciar las deficiencias locales; cita recuerdos del compositor y director wagneriano Felix Mottl (al que llama “Motte”), para testimoniar la precisión y cuidado con que Wagner vigilaba los ensayos, incluyendo la conocida anécdota de 1876 en Bayreuth, cuando dicho director fue recriminado duramente por el propio Wagner durante un ensayo de *Die Walküre*.¹²⁵¹ La diferente dedicación en el caso valenciano, basta para cerrar el artículo con una sentencia condenatoria:

“Wagner, para representar sus obras necesitaba meses de ensayo, artistas eminentes, devoción artística en sus colaboradores, talento en la interpretación, belleza en el modo de presentar las obras... Aquí, en pleno teatro Principal se ha querido representar *La Walkiria* sin más elementos que... cinco ensayos ¡y un cinematógrafo viejo! Luego dirán que no progresamos.”¹²⁵²

La asiduidad con que López-Chavarri denunciaba en prensa una situación local insatisfactoria atestigua, por otro lado, su creencia en la utilidad de este proceder, la convicción de que el crítico musical podía ejercer una influencia sobre el lector capaz de modificar su nivel de exigencia artística. La insistencia sobre términos comparativos europeos venía a tocar, preciasamente, un aspecto sensible para el público valenciano, con la presumible intención de evitar su indiferencia. Esta convicción sobre el papel guía del crítico arraigaba, como se ha visto, en la ya vieja tradición krausista, y no resulta excepcional por aquellos años; así se muestra en un artículo de “Quintana” titulado “Cómicos y críticos”, referido al teatro en general y

¹²⁵¹ Sucedió que Mottl, todavía un joven de veinte años, tenía encomendada la modesta tarea de, partitura en mano, dar la señal para que sobre el escenario se abriese la puerta de la cabaña de Hunding, hacia el final del primer acto. Mottl abandonó su puesto para conseguir una cerveza a Wagner, que estaba sediento, el ensayo se tuvo que interrumpir al fallar la señal, y cuando Mottl apareció con la cerveza Wagner la rechazó furioso, recordándole que no se le había contratado como camarero.

¹²⁵² Las Provincias, 26 de septiembre de 1904

publicado por estas mismas fechas en El Mercantil Valenciano, donde se puede leer una enérgica defensa de dicho papel:

“No es cierto que el público marque orientaciones en el teatro. Jamás en materias de arte la colectividad impuso criterio alguno. Podrá rechazar o aceptar; pero marcar derroteros, nunca. (...) No abandonemos al público que todavía necesita andadores y no sabe lo que quiere en esta época incierta de transición y de duda. Creo que está en nosotros el encauzarle por caminos más serenos y más provechosos para el espíritu.”¹²⁵³

¹²⁵³ El Mercantil Valenciano, 24 de septiembre de 1904. El asunto no dejaba de ser polémico, pues el artículo se dedicaba precisamente a cuestionar el abandono del crítico “Caramanchel”, que escribía en el diario madrileño *La Correspondencia de España*, y que se había manifestado desalentado al comprobar la ineficacia de sus críticas.

2.2.2.3 LOHENGRIN EN EL TEATRO PRINCIPAL EN 1904-5

A finales de 1904 regresaba *Lohengrin* al teatro Principal, montado por la compañía dirigida por Vicente Petri a lo largo de una dilatada temporada que se iniciaba el 5 noviembre de 1904 y concluía el 8 enero de 1905. Temporada extensa que sin embargo el doctor Bueno Camejo no duda en calificar como “de muy escasa relevancia” por su calidad.¹²⁵⁴ *Lohengrin* fue puesto en escena los días 12, 13, 17, 20 y 21 de noviembre, 2, 10, 25 y 27 de diciembre de 1904 y 1 de enero de 1905, a lo que cabe sumar las representaciones incompletas de 17 de diciembre (tercer acto) y de 5 y 7 de enero (primer y tercer actos), estas dos últimas *a beneficio* respectivamente de los tenores Saludas y Alejos. En conjunto, un número de representación que, si se cuentan las incompletas, casi igualaba por primera vez las del estreno.

Fracasaron las gestiones para contar con Francisco Viñas, debido a la agenda apretada del tenor, que tenía compromiso con el Covent Garden de Londres como mínimo hasta mediados de noviembre, y con el teatro Real de Madrid a partir del 22 del mismo mes.¹²⁵⁵ Ausente Viñas, el papel de Lohengrin dio lugar en esta ocasión a un verdadero desfile de tenores, algunos noveles. Antonio Saludas, protagonista de las tres últimas representaciones del teatro Pizarro, cantó la mayor parte, en concreto los días 12, 13, 17 y 20 de noviembre, 2 y 17 de diciembre y 5 de enero; Francisco Ráyer, protagonista más frecuente en el *Lohengrin* del Pizarro, cantaba sólo el 21 de noviembre; Salvador Alejos, también conocido como “Salvaoret el de Picanya”, cantó el 25 de diciembre y 1 y 7 de enero; el debutante alcoyano Miró lo hacía el 27 de diciembre; el más prestigioso Antonio Paoli, por último, intervino solamente el 10 del mismo mes.

¹²⁵⁴ BUENO CAMEJO, F.C.: Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.85

¹²⁵⁵ Las Provincias, 12 de noviembre de 1904

2.2.2.3.1 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA: DESFILE DE TENORES.

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Antonio Saludas, Francisco Ráyer, Antonio Paoli, Salvador Alejos,
Miró

Elsa: Amparo Alabau (Luisa García Rubio los días 1 y 5 de enero)

Telramund: Emilio Cabello

Ortrud: Dolores Bordabio

Rey: Antonio Vidal

Heraldo: Juan Palou

La orquesta la integraban 50 músicos de la Asociación, reforzados por la banda del regimiento de Tetuán.

Coro compuesto por 50 voces, cuyo número disminuyó en fechas navideñas

Director de orquesta: Vicente Petri

Maestros de coros: Miguel Benlloch y José Loriente

Dirección de escena de Alfredo Serazzi, encargándose de la maquinaria Ramón Alós.

Amparo Alabau cantaba por primera vez el papel de Elsa y fue objeto de los mayores elogios, de prensa y público. Con unas u otras palabras, toda la crítica coincidió señalando “su seguro instinto musical, su oído finísimo, su completa y perfecta justeza de afinación”,¹²⁵⁶ capaz de sobreponerse con autoridad a los problemas de afinación en la orquesta. Si su primera representación ya era elogiada, la segunda parece haber resultado todavía más satisfactoria: “nunca hemos visto a artista alguno transformarse de la primera a la segunda representación de una obra, como se ha transformado Amparito Alabau”,¹²⁵⁷ afirmaba Ávalos en El Pueblo, lo que quizás conviene relacionar con la escasez de ensayos que al parecer caracterizaba la primera puesta en escena. La naturalidad en el movimiento sobre el escenario fue también elogiada en Alabau por la prensa. El día que cantó acompañando al

¹²⁵⁶ Las Provincias, 14 de noviembre de 1904

¹²⁵⁷ El Pueblo, 14 de noviembre de 1904

tenor Paoli, su actuación fue objeto de una consideración especial, con valoraciones diversas: “al lado del tenor resultó pobre su trabajo”¹²⁵⁸, según el crítico de El Radical, mientras Ávalos afirmaba en El Pueblo que “se creció”¹²⁵⁹, y López-Chavarri en Las Provincias que “estuvo más feliz que nunca”.¹²⁶⁰ Lejos de considerar que el italiano deslució la interpretación de Alabau, López-Chavarri la proponía a la admiración del propio tenor divo:

“Seguramente, que el señor Paoli habrá cantado *Lohengrin* con muchas Elsas eminentes; pero si su temperamento de artista siente todos los matices del espíritu, podría ver anoche que tenía ante sí cosa muy distinta de la Elsa de teatro, *experimentada*, y por tanto, siempre fingida: anoche cantaba con la ingenuidad de veras, con la sencillez de la joven doncella de Bravante”¹²⁶¹

Luisa García Rubio sustituyó a Amparo Alabau el día 1 de enero, por cantar esta última esa misma tarde otra función a su beneficio, y volvió a repetir el papel el día 5. El Radical mostraba sorpresa de que una soprano ligera asumiese el papel de Elsa “sin previa consulta a Wagner (que en paz descanse)”.¹²⁶² La prensa le dedicó, con todo, escuetos elogios.

Antonio Saludas recibía de nuevo por parte de la prensa una enumeración de carencias acompañada con manifestaciones de indulgencia, basadas esta vez ya no tanto en su condición de debutante como en algunos progresos realizados:

“Saludas ha ganado indudablemente en soltura y en manejo de la voz. Todavía su dicción no es correcta; todavía nótanse en él ciertas distracciones, cierta vacilación al terminar las frases (...) Cuando oigamos otro año a Saludas corregido de los defectos que anoche pudieran señalársele, costarán los billetes muy caros”¹²⁶³

También en un sentido de ponderación, pero referido más a la intención dramática que a cuestiones técnicas, el crítico de El Radical opinaba que “ya

¹²⁵⁸ El Radical, 12 de diciembre de 1904

¹²⁵⁹ El Pueblo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁶⁰ Las Provincias, 12 de diciembre de 1904

¹²⁶¹ Las Provincias, 12 de diciembre de 1904

¹²⁶² El Radical, 2 de enero de 1905

¹²⁶³ El Pueblo, 14 de noviembre de 1904

sabe la partitura, fáltale aprenderse el personaje, para lo cual hay que esperar bastante más tiempo del que da el transcurso de una temporada.”¹²⁶⁴ Pero fue una vez más López-Chavarri quien insistió sobre la necesidad en el repertorio wagneriano de primar la vivencia del personaje sobre los alardes técnicos, exigencia wagneriana que identificaba sin más con la modernidad y que predicaba en tono paternalista al tenor novel:

“Tenga en cuenta siempre que en el teatro, singularmente en nuestros tiempos, y más singularmente en los dramas de Wagner (fíjese el cantante en que no decimos *óperas* de Wagner), hay algo más que efectos de garganta. El artista teatral no sale al escenario a dar un concierto, sino a encarnar un personaje, a interpretar un alma humana, a hacer un tipo. Por fortuna, va desapareciendo del mundo civilizado la especie del cantante-canario, y un artista de hoy, que ha de traer energías en el corazón y en la cabeza, ha de revelar que es... eso: *artista* y no una cosa que aprenda a lanzar sonidos.”¹²⁶⁵

La satisfacción de prensa y público con Saludas, sin embargo, fue creciendo en general a lo largo de las sucesivas representaciones, alcanzando el mejor momento el día a su *beneficio*.

Francisco Ráyer, que cantó este *Lohengrin* un solo día, recogía en la prensa valoraciones diversas, si bien coincidiendo todos en la limitación de sus facultades, que a decir de El Mercantil Valenciano “le obliga a forzar la emisión en los registros grave y central, produciendo un efecto de resonancia en la cabeza muy desagradable”¹²⁶⁶ Estas limitaciones carecían de verdadera importancia para el crítico de El Radical, que elogiaba la compenetración del intérprete con el personaje, en unos términos que reproducen el posicionamiento estético de López-Chavarri¹²⁶⁷:

¹²⁶⁴ El Radical, 14 de noviembre de 1904

¹²⁶⁵ Las Provincias, 14 de noviembre de 1904

¹²⁶⁶ El Mercantil Valenciano, 22 de noviembre de 1904

¹²⁶⁷ Conviene recordar una vez más que se trata de un posicionamiento estético procedente del propio Wagner, que exigía del actor-cantante que “no solo represente en la obra de arte la acción del celebrado héroe, sino que también la repita moralmente en sí mismo” (WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p.160; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.298, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1309 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p.166)

“Ráyer es el tenor de *Lohengrin* por la expresión y el matiz que da a todas las escenas, el gusto especial con que canta y la compenetración del artista con el personaje que representa. El público así llegó a comprenderlo, y, prescindiendo de rutinarios gustos que le hacen admirar las voces de brillantes sonoridades que en interminables calderones solicitan su aplauso, se entregó sin reservas, aún sin concurrir de Ráyer estas circunstancias”.¹²⁶⁸

La diversidad en las valoraciones alcanzaba un cierto grado de tensión con Salvador Alejos, conocido como “Salvaoret el de Picanya”: mientras el *racconto* era repetido entre “delirantes aplausos”,¹²⁶⁹ la inseguridad en otros pasajes era acogida con sonoras “risotadas”.¹²⁷⁰ Debe tenerse en cuenta, para ponderar esta diversidad, la noticia sobre el apoyo de sus paisanos en el día de su beneficio, el último de los tres que cantó este papel:

“En Picaña, su pueblo natal, habíase hecho bando por la mañana anunciando la función, y que terminada ésta habría un tren especial para conducir a sus hogares a los que a ella asistieran. Inútil nos parece asegurar que medio pueblo acudió”.¹²⁷¹

Bastantes paisanos le respaldaron también en las otras dos representaciones, desde las localidades altas del teatro, aprovechando los bajos precios de la temporada: El Radical distinguía el primer día entre el parecer del público de Picaña y el que no era de esa población, pero fue el día 1 cuando la tensión entre partidarios y detractores se hizo más manifiesta:

“Le aplaudieron sus devotos, a lo cual tienen perfecto derecho. Pero no nos parece bien que algunos picañenses exaltados, se permitiesen chillar insultos contra los que no gustan del presente artístico ni creen en el porvenir teatral de Alejos.”¹²⁷²

Entre los defectos que la prensa señaló en Alejos, hay coincidencia general sobre su defectuosa afinación y movimientos torpes en el escenario,

¹²⁶⁸ El Radical, 22 de noviembre de 1904

¹²⁶⁹ El Radical, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷⁰ El Mercantil Valenciano, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷¹ La Correspondencia de Valencia, 9 de enero de 1905

¹²⁷² El Pueblo, 3 de enero de 1905

añadiendo algunos el no saberse el papel¹²⁷³ e incluso no conocer “una palabra de héroes wagnerianos”.¹²⁷⁴ Entre las virtudes, se señalaba la cualidad expresiva, dulce y flexible de su voz,¹²⁷⁵ así como lo afortunado de determinados momentos y expresiones. La valoración global por lo general llamaba a la indulgencia del público y valoraba positivamente las esperanzas futuras de este tenor novel. La excepción más notable en esta ponderación cautamente positiva la constituyó la crónica de López-Chavarri, que solamente dio alguna noticia sobre el primer día, en términos de hermético sarcasmo:

“Si a escribir fuéramos llevados de la impresión que nos domina al trazar estas líneas, después de la función de anoche, ni la medida de este periódico, ni el carácter de sus lectores se avendrían con lo que forzosamente habíamos de decir. Haciendo un verdadero esfuerzo nos abstenemos de hablar, pensando tan sólo para nuestros adentros lo convenientes que serían ciertas reformas en la ley orgánica del poder judicial.”¹²⁷⁶

Quizás no fuese lo único que escribió López-Chavarri sobre este día, pues de nuevo hay una semejanza de criterios y expresiones en la crítica que publicaba La Correspondencia de Valencia:

“Para los que rinden culto al arte serio (y ya van siendo muchos), la función de anoche constituyó una profanación. Para los que van al teatro *a pasar un rato* fue una velada agradabilísima, llena de atractivos y emociones.”¹²⁷⁷

Menos condescendencia obtuvo el debutante Miró, natural de Alcoy, que eligió *Lohengrin* para presentarse al público el día 27 de diciembre, provocando ya cierta reacción exasperada en algún crítico:

“Pero ¿quién diablo sugiere a los principiantes regionales y nacionales que están desfilando por la Scala de la calle del Pintor Sorolla, la manía de cantar “Lohengrin”? Anoche tuvimos el debut número veinte de tenores. El principiante de turno es un señor de Alcoy, apellidado Miró, a quien también le ha dado el naipes por ser caballero del Cisne”¹²⁷⁸

¹²⁷³ El Correo, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷⁴ El Radical, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷⁵ El Mercantil Valenciano, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷⁶ Las Provincias, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷⁷ La Correspondencia de Valencia, 26 de diciembre de 1904

¹²⁷⁸ El Pueblo, 28 de diciembre de 1904

El escasísimo volumen de su voz fue resaltado por toda la prensa, hasta el punto de que apenas se le oía, incluso “desde la cuarta fila de butacas”,¹²⁷⁹ según uno de los críticos. López-Chavarri fue en esta ocasión más condescendiente que sus colegas, señalando la buena afinación del tenor, pero aconsejándole que prosiga el estudio y que olvide el género de la ópera y piense en la música de cámara o en la música sacra.¹²⁸⁰ De manera quizás no casual, la crítica de La Correspondencia de Valencia coincidía punto por punto con esta valoración. El público acogió la interpretación de Miró con silencio.

En el extremo contrario a estos tenores noveles, Antonio Paoli se presentaba en el teatro Principal con la aureola de haber cantado *Lohengrin* en Bayreuth; dato falso, cuando menos en lo que toca a los personajes principales, pues la obra sólo había sido representada allí con anterioridad en un festival, el de 1894, no figurando este tenor en el reparto.¹²⁸¹ Los precios subieron para la ocasión,¹²⁸² y con ellos las exigencias de crítica y público: “noche de función extraordinaria y taquilla cara, y por lo tanto de público severo”,¹²⁸³ según sentencia del diario El Pueblo. El crítico de El Radical, que recordaba la presunta presencia de Paoli en Bayreuth sin pronunciarse sobre su veracidad, admitía igualmente que Paoli ofreció una versión “según los cánones wagnerianos, desconocidos de nuestro público, pues siempre en Valencia ha tenido *Lohengrin* una interpretación más o menos italiana”.¹²⁸⁴ Sin embargo, y en perfecta contradicción con esta afirmación, admitía que “en algunos momentos usó y aún abusó del calderón para atraerse el aplauso de las alturas”.¹²⁸⁵ El Pueblo confirmaba esta tendencia: “prolongó con exceso la frase ‘Elsa, io t’amo’, para dar gusto a los partidarios del calderón a todo trapo,

¹²⁷⁹ El Correo, 28 de diciembre de 1904

¹²⁸⁰ Las Provincias, 28 de diciembre de 1904

¹²⁸¹ Se alternaron en esa ocasión en el papel de Lohengrin los tenores Ernest van Dyck, Emil Gerhäuser y Willy Birrenkoven. La obra no regresará al escenario de Bayreuth hasta 1908. Paoli tampoco figura en el reparto de los personajes principales de ninguna otra obra representada en Bayreuth, antes ni después de esta fecha.

¹²⁸² Los precios se doblaron para las tres funciones que este tenor planeó cantar en la ciudad, que en principio iban a ser *Otello* y *Aida*, aunque finalmente la tercera y última prevista para el día 10 de diciembre se cambió por *Lohengrin*.

¹²⁸³ El Pueblo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁸⁴ El Radical, 12 de diciembre de 1904

¹²⁸⁵ Idem

y en efecto, provocó la primera salva de aplausos”.¹²⁸⁶ En El Correo se optaba por una sentencia salomónica: “cantó unas veces con el estilo apropiado la preciosa *particella* de Wagner, mientras en otras ocasiones (por fortuna muy pocas), buscó el aplauso de la galería usando del *fiatto*.”¹²⁸⁷ Aunque entrando más detalladamente frase por frase, el juicio global que se escribía en Las Provincias resultaba similar, distinguiendo tres momentos: “cuando quiso hacer buen arte y no pudo, cuando pudo y no lo hizo, y cuando pudo y lo hizo realmente”.¹²⁸⁸ Aparte del asunto de los calderones, se le reprochaba por la crítica una excesiva utilización del falsete en lugar de la media voz, al parecer para no fatigarse fuera de los momentos más aptos para el lucimiento. Las dotes de actor de Paoli fueron destacadas en primer lugar por El Pueblo, que menciona un movimiento “con naturalidad y sin amaneramientos.”¹²⁸⁹ Las Provincias, una vez más, resultaba el diario que más objeciones señaló a la interpretación, esta vez no solamente por el asunto de los calderones de lucimiento, sino también por una inseguridad que atribuye a la precipitación y falta de ensayos: “hasta se ‘comió’ alguna frase, efecto sin duda de no haberse puesto de acuerdo para los cortes”.¹²⁹⁰ Resulta llamativo que ningún otro crítico mencionase este tipo de problemas.

El resto de las voces obtenía de la prensa escuetos elogios, especialmente redondos para Antonio Vidal, y con la excepción de Emilio Cabello en dos diarios, Las Provincias y El Mercantil Valenciano, objetando el primero que “*Telramundo* lo mismo podía ser el noble esposo de Artruda (sic), que el conde de Luna o el rey de *Lucrecia*”,¹²⁹¹ y el segundo señalando simplemente que “cantó con mucha discreción”.¹²⁹²

Coros, orquesta y director recibían de la prensa escuetos elogios o moderadas objeciones, atribuidas a la falta de ensayos, pero curiosamente a partir del 10 de diciembre la interpretación de los coros parece haberse

¹²⁸⁶ El Pueblo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁸⁷ El Correo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁸⁸ Las Provincias, 12 de diciembre de 1904

¹²⁸⁹ El Pueblo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁹⁰ Las Provincias, 12 de diciembre de 1904

¹²⁹¹ Las Provincias, 14 de noviembre de 1904

¹²⁹² El Mercantil Valenciano, 14 de noviembre de 1904

deteriorado notablemente: “Los coros, desgraciadísimos. No cantaban ni media docena de coristas, y además lo hacían mal.”¹²⁹³ El Radical señalaba incluso que los coros hicieron ese día “reír al público”,¹²⁹⁴ y en El Correo se sugería que “si han de hacer lo mismo en las demás noches, es preferible que no salgan o que se callen.”¹²⁹⁵ Podría atribuirse este cambio de valoración a la mayor exigencia por parte de público y crítica que comportaba los precios doblados con motivo de cantar el tenor Paoli, si no fuese porque en las sucesivas actuaciones, a precios ordinarios, los ataques indignados de la prensa se intensificaron: “deslucieron los coros y la orquesta en el segundo acto, hasta el punto de dar el público con sus abucheos varios toques de atención al maestro Petri”,¹²⁹⁶ “muy mal los coros”,¹²⁹⁷ “los coros, desdichadísimos”,¹²⁹⁸ “los coros cada vez peor”,¹²⁹⁹ “el coro y la orquesta batieron el record del desajuste y desafinación, particularmente el primero, con quien la concurrencia se metió ostensiblemente en el segundo acto”,¹³⁰⁰ “¡que los jubilen!”.¹³⁰¹ Parece ser que la proximidad de las fechas navideñas ocasionó la deserción de una parte de los miembros del coro, con una caída espectacular en su calidad.

Los problemas de escenario se ignoraban o aparecían al final de la crítica, con diversa consideración. El crítico de El Radical se mostraba benévolo, considerando “el decorado aceptable exceptuando el del tercer acto”,¹³⁰² mientras que el de El Mercantil Valenciano se manifestaba mucho más contundente, pero refiriéndose solamente a su estado de conservación, sin mención sobre su adecuación a la obra:

¹²⁹³ El Pueblo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁹⁴ El Radical, 12 de diciembre de 1904

¹²⁹⁵ El Correo, 12 de diciembre de 1904

¹²⁹⁶ El Radical, 26 de diciembre de 1904

¹²⁹⁷ El Correo, 26 de diciembre de 1904

¹²⁹⁸ El Pueblo, 28 de diciembre de 1904

¹²⁹⁹ El Mercantil Valenciano, 28 de diciembre de 1904

¹³⁰⁰ El Radical, 28 de diciembre de 1904

¹³⁰¹ El Correo, 28 de diciembre de 1904

¹³⁰² El Radical, 14 de noviembre de 1904

“El decorado es de lo peor que se ve en los teatros. Hay que pensar en su renovación, por ser indigno del teatro Principal. Además de viejo está indecente, y si no ahí están los bastidores de la cámara nupcial que producen náuseas por las manchas que tienen.”¹³⁰³

Otras objeciones al aspecto escénico se refirieron a la visibilidad de las fuentes de luz desde el público o al ya repetitivo problema de que retiren el cadáver de Telramund antes de que Lohengrin lo ordene.¹³⁰⁴

2.2.2.3.2 LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO.

LA ACUSACIÓN DE ITALIANISMO RESUENA EN EL VACÍO

La reiterada opinión de López-Chavarri sobre la autenticidad de la versión y sobre las carencias escénicas, recurría a la ironía y el sarcasmo, con una implícita acusación de provincianismo contra la complacencia del público:

“*Lohengrin* representado en Valencia es siempre, en líneas generales, lo mismo. Es una ópera italiana, y más que italiana, romana, clásicamente romana, y jurídica por añadidura; es sujeto de derecho, y sufre una *capitis diminutio máxima* tal, que en vez de reseñarla la crítica musical, debiera explicarla un Papiniano, o por lo menos, un buen catedrático de Derecho romano.

(...)

Por lo demás... el *Lohengrin* en nuestra ciudad es bien nuestro. ¡El *Lohengrin* valenciano! Es originalísimo en cierto respecto, y el amable público se ha acostumbrado ya a esta interpretación casera, de tal modo, que no sabe pasarse sin ella. Nos gusta que tiple, tenores, contraltos y bajos, se paren a cada momento para hacer su calderón atronador; aquí los personajes de *Lohengrin* queremos que se pasen el final de cada acto señalándose la puerta unos a otros, para que se vayan; el cisne se hunde en el río mediante dos misteriosos brazos en mangas de camisa que pasan a llevárselo desde las profundidades de las aguas; la marcha nupcial es un desfile de fototipias, y en punto a música todo se reduce a un preludio, dos *romanzas* de tenor, un dúo de tenor y tiple, una tabarra insoportable de barítono y contralto, un *arrastrado* de violines, y algún coro. *Et voilà tout.*”¹³⁰⁵

La acusación de italianismo fue compartida en esta ocasión por los dos diarios republicanos, aunque de manera mucho más escueta. En *El Radical* la

¹³⁰³ El Mercantil Valenciano, 14 de noviembre de 1904

¹³⁰⁴ El Pueblo, 14 de noviembre de 1904

¹³⁰⁵ Las Provincias, 14 de noviembre de 1904

consideración de *obra de autor* proporcionaba el fundamento de una breve acusación:

“Diose a la obra una versión exageradamente italiana, más italiana aún que en Pizarro. Ya verá el maestro Petri si se decide a *germanizar* algo el *Lohengrin*, aunque no sea más que por respeto a Wagner.”¹³⁰⁶

Por su parte Vicente Ávalos, en El Pueblo, prefería achacar a nivel nacional lo que López-Chavarri describía en términos locales:

“Anteanoche tuvimos eso que podemos llamar “versión española” del más popular de los dramas líricos de Wagner: un ‘Lohengrin’ con cortes, *colorido* especial, mangas y capirotos a gusto de quien lo dirige; el ‘Lohengrin’ que poco más o menos se suele servir en los teatros de nuestro país, salvo contadas excepciones.”¹³⁰⁷

Aparte de que la perspectiva local de López-Chavarri resulte más o menos exacta que la nacional de Avalos, correlativamente al mayor ámbito del problema renunciaba éste a intentar cambiar la inclinación estética del público, actitud relativamente complaciente que por otra parte resulta congruente con la orientación populista del diario. En cualquier caso, los reiterados intentos de López-Chavarri por sacudir la inercia local no parecen haber causado mella sobre la actitud general del público, que continuaba aplaudiendo con los mismos criterios. Esto producía, de hecho, un cierto distanciamiento entre el criterio de algunos críticos y el del público, comenzando los dos ámbitos a mostrarse desconectados en relación con este repertorio. También el crítico de El Correo, por ejemplo, distinguía entre lo que Paoli cantó “con el estilo apropiado” y lo que cantó buscando “el aplauso del público.”¹³⁰⁸ El grado de mayor enfrentamiento sucedía con motivo de la actuación de Salvador Alejos (alias *Salvaoret el de Picanya*), entusiastamente respaldado por sus paisanos, y en este caso el asunto no se limitó a *Lohengrin*, pues a propósito de una representación de *Aida* López-Chavarri llegaba a referirse a los “analfabetos musicales de las alturas.”¹³⁰⁹

¹³⁰⁶ El Radical, 14 de noviembre de 1904

¹³⁰⁷ El Pueblo, 14 de noviembre de 1904

¹³⁰⁸ El Correo, 12 de diciembre de 1904

¹³⁰⁹ Las Provincias, 21 de noviembre de 1904

El criterio de López-Chavarri sobre la cuestión del italianismo en Wagner, parecía por tanto haber ganado la adhesión mayoritaria de la crítica periodística, pero por el momento no hacía mella en el criterio del público valenciano, produciendo una cierta escisión entre unos y otros.

2.2.2.4 LOHENGRIN EN OCTUBRE DE 1905

En octubre de 1905 volvía *Lohengrin* al Teatro Principal, en una corta temporada de ópera que durante ese mes realizó la compañía que dirigía José Tolosa y que incorporó voces de renombre como el venerado Francisco Viñas, Amparo Alabau y Concepción Dahlander. La obra de Wagner tuvo en esta ocasión solamente tres representaciones, los días 14, 15 y 21, a las que cabe añadir la segunda escena del tercer acto (todavía conocida como “cuarto acto”), que se cantaba en la función a beneficio de las Escuelas de Artesanos el día 24.

2.2.2.4.1 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA: UN FALSO VIÑAS Y UNA AUTÉNTICA DAHLANDER

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Francisco Viñas

Elsa: Amparo Alabau (días 15, 21 y 24) y Rosa Vila (día 14)

Telramund: Juan Gil Rey

Ortrud: Concepción Dahlander

Rey: Antonio Vidal

Heraldo: Manuel Candela

Director de orquesta: José Tolosa

Director de escena: Eduardo Fleuriot

Tanto director de escena como coros procedían del Teatro Real de Madrid.

La cuestión de la autenticidad en su conjunto, era recordada una vez más por López-Chavarri, esta vez con plena conciencia de inutilidad:

“Lo que debiera ser, lo que es, lo que nuestros aficionados creen que resulta...sería insistir una vez más... y tan inútilmente como las anteriores, por lo que se refiere al arte wagneriano. Se cantó, pues, la versión italiana, o más bien, valenciana, de *Lohengrin*. ¡Y ya se guardarán artistas, directores y empresas de darles a los reputados atenienses otra cosa que no sea el caballero del cisne a la valenciana! Sea como quiera, se realizó de nuevo ese hecho, curiosísimo entre todos los que registra el arte teatral moderno, de ser *Lohengrin* al estilo del país (y por esto sin duda es la preferencia), el que atrae el público al teatro.”¹³¹⁰

En relación con Viñas, la acusación de italianismo de López-Chavarrí tenía un matiz de lamento. Veía este crítico un excelente intérprete wagneriano en potencia, pero oculto por seguir las exigencias del público local:

“...comprendíamos lo mucho que *sabe* el ilustre artista, lo que *puede*, y... hubiéramos dado cualquier cosa por que se realizase el milagro, y el ambiente y el medio fueran los soñados, y el genial intérprete nos diera el gran wagneriano que él sabe y comprende como pocos. Nuestro público adora a Viñas en *Lohengrin*. Y el tenor, que sabe lo que debe a las circunstancias, da la interpretación conveniente para dejar contentos a los fanáticos de por acá, aún los más exigentes. Sin reservas, con sus espléndidas facultades, con su voz maravillosa y su buen gusto, añadiendo los ardorosos *slancios* y las poderosas notas tendidas, cada frase es una ovación.”¹³¹¹

Desde las líneas de La Correspondencia de Valencia se emitía un juicio coincidente -una vez más- en cuanto al peso del público en la actuación de Viñas:

“el maestro Viñas procuró no salirse tampoco de la costumbre de los valencianos, sujetándose por simpatía, por agradecimiento, por corresponder de alguna manera al cariño del público, a sus gustos particulares y al conocimiento que de la obra de Wagner tiene la generalidad”.¹³¹²

Desde las líneas de El Pueblo se daba a entender aproximadamente la misma valoración, en cuanto a complacencia de Viñas con el público valenciano:

¹³¹⁰ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³¹¹ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³¹² La Correspondencia de Valencia, 16 de octubre de 1905

“Calderones prolongados mucho más de lo que marca la partitura y concedidos para probar a los que no saben lo que es ‘Lohengrin’, que el Viñas nuestro de hoy posee la misma o mayor cantidad de facultades que el Viñas aprendiz de la primera época, han provocado tempestades de aclamaciones.”¹³¹³

Curiosamente el crítico de El Radical, que como se ha visto, el año anterior acusaba al director Petri de italianizar su *Lohengrin*, en este caso se posicionaba en sentido contrario sobre Viñas, otorgando al tenor el atributo de la autenticidad wagneriana:

“Es imposible encontrar un artista que, como Viñas, haya hecho un estudio tan profundo y tan acabado del personaje creado por Wagner y además reúna sus brillantísimas cualidades de cantante y de buen artista para *hacerlo* y *decirlo* como él lo hace y lo dice. (...) interpreta el personaje tal como yo entiendo que lo soñó el maestro alemán.”¹³¹⁴

Más curioso, si cabe, resulta que el crítico que escribía desde las líneas de La Voz de Valencia considerase que Viñas cantó “sin prodigar las notas abiertas y los interminables calderones que tanto entusiasman a cierta parte del público”,¹³¹⁵ afirmación que quizás no debe entenderse como muy ajustada a la realidad, teniendo en cuenta la mayor veteranía y competencia de los críticos que afirmaron lo contrario.

El complaciente crítico de El Radical ofrecía una calurosa descripción de la versión aclamada:

“...ha sido un coloso. Lujoso de voz, admirable en la declamación, pulcro hasta en el detalle más mínimo, y artista extraordinario en el canto, su parte ha resultado materialmente cincelada. La amplitud de su estilo, la pureza de su fraseo, la serenidad y el cálido sentimiento de sus acentos, la ternura y esplendidez de sus notas agudas, y el fuego y pasión de las graves; la delicadeza en los perfiles y el precioso color en los planos, han seducido y han arrebatado al auditorio.”¹³¹⁶

¹³¹³ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

¹³¹⁴ El Radical, 16 de octubre de 1905

¹³¹⁵ La Voz de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³¹⁶ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

Otros críticos resaltaron además los progresos de Viñas desde su primer *Lohengrin* en la ciudad: “¡Cuánto deja ver que ha progresado!”,¹³¹⁷ exclamaba López-Chavarri, mientras El Mercantil Valenciano apuntaba “el mayor esmero, la más acabada perfección como ahora canta y caracteriza dicho personaje”.¹³¹⁸

Una valoración bien distinta realizaba López-Chavarri de la interpretación que realizó Dahlander en el papel de Ortrud; llama la atención, por insólito, que en este caso conceda el valor de la autenticidad wagneriana:

“Aquel cortejo de ideas que acompaña a la palabra y que la orquesta wagneriana reproduce fielmente, lo expresa la distinguida (y aquí sí que puede hablarse por entero, y de veras, de distinción) paisana nuestra, con notable realidad. (...) demuestra una comprensión wagneriana poco común.”¹³¹⁹

Iguales elogios sin reparo recogía Dahlander en los otros diarios que señalaban en Viñas una complacencia con el público distorsiva con la obra. La Correspondencia de Valencia reiteraba una vez más la opinión de Las Provincias, añadiendo el dato de que esta supuesta autenticidad resultó del agrado del público:

“...es sin disputa una de las pocas artistas del mundo que se inspira en las modernas corrientes de arte. Cuenta para ello con talento y corazón. La Ortruda que presenta tan eminente artista tuvo la rara virtud de convencer aun a aquellos que buscan (y encuentran) en *Lohengrin* cosas muy diferentes de las que se propuso el gran Wagner.”¹³²⁰

En El Pueblo se destacaba como uno de los elementos de convicción de Dahlander su actuación escénica:

“En sus movimientos y en su fisonomía, como en su canto, se reflejaron a maravilla las alternativas del agitado espíritu de aquella hechicera ambiciosa y malvada.”¹³²¹

¹³¹⁷ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³¹⁸ El Mercantil Valenciano, 16 de octubre de 1905

¹³¹⁹ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³²⁰ La Correspondencia de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³²¹ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

En El Mercantil Valenciano se combinaba igualmente la alabanza hacia una interpretación que descartaba el efectismo fácil, con la constatación de una excelente acogida por parte del público:

“con su maestría logró hacer simpática la ingrata parte de Ortruda (...) Sin apelar a recursos de brocha gorda, solamente subrayando con matices delicados la expresión del canto, llevó el convencimiento a los espectadores de las intenciones pérfidas que abriga Ortruda”¹³²²

El resto de la prensa tributaba a Dahlander elogios en la misma línea: “fue la artista de siempre y alcanzó grandes y prolongados aplausos”,¹³²³ “lució su espléndida y preciosa voz y sus aptitudes trágicas incomparables”,¹³²⁴ “habrá muy pocas que le aventajen en tan difícil papel”.¹³²⁵

Llama la atención que, en la imagen transmitida por una parte de la prensa local, Viñas aparezca casi obligado por las exigencias del público a realizar una interpretación calificada como no wagneriana, mientras que Dahlander realiza al mismo tiempo una que sí es considerada tal, y sin embargo recibe una calurosa aprobación por parte del público. Esta aparente contradicción es susceptible en principio de diversas lecturas. Que se deba a una mayor receptividad del público hacia los solistas locales sería una de ellas, siendo posible recordar a este respecto el apoyo entusiasta de una parte del público hacia el mediocre tenor Alejos,¹³²⁶ el año anterior. Otra posible explicación apuntaría a la costumbre adquirida: una determinada manera de entender el personaje de Lohengrin, impuesta en un principio por el propio Viñas y seguida de alguna manera por los sucesivos tenores italianizados de menor valía, habría seducido de tal manera al público valenciano que le hacía resistirse contra cualquier variación del modelo interpretativo reverenciado, modelo que había terminado por atrapar al propio Viñas. Aunque esta segunda explicación puede parecer más rebuscada que la primera, pesan en su favor las dificultades que el propio Viñas tuvo cuando al parecer intentó cambiar su

¹³²² El Mercantil Valenciano, 16 de octubre de 1905

¹³²³ El Radical, 16 de octubre de 1905

¹³²⁴ La Voz de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³²⁵ El Radical, 23 de octubre de 1905

¹³²⁶ Véanse p.451-452

versión el 5 de enero de 1893,¹³²⁷ el enorme fracaso del tenor Ibós que al parecer ofreció un tipo de interpretación distinta y que había sido bien acogida en Madrid, así como las frecuentes referencias de la prensa a que el modelo de Lohengrin instaurado por Viñas permanecía como referencia en la memoria del público valenciano. La vinculación del público a modelos interpretativos no podía tener la misma fuerza sobre el papel de Ortrud, pues ninguna interpretación de este personaje había producido el mismo entusiasmo.

Amparo Alabau, que repetía en el papel de Elsa, volvía a recoger los elogios de la crítica del año anterior. Tan sólo La Voz de Valencia señalaba que “si bien en el primer acto cantó con algún temor, pronto se rehizo y dominó la situación.”¹³²⁸ López-Chavarri no terminaba de concederle en Las Provincias un logro definitivo, señalando que “su temperamento y su natural apacible, la hacen una Elsa apropiada, que puede llegar a ser muy notable, si continúa perfeccionando la observación de la realidad y el desenvolvimiento del espíritu,”¹³²⁹ mientras que La Correspondencia de Valencia publicaba que “a pesar de su juventud ha salido ya de la esferas de la promesa, convirtiéndose en una realidad presente.”¹³³⁰ El resto de la crítica, menos sujeta a patrones predeterminados, la elogiaba sin reparos: “por el acertado instinto dramático con que supo expresarla, por lo entonda y por la artística corrección con que la dijo, fue una figura encantadora e interesante,”¹³³¹ “hizo una Elsa de incomparable mérito, llena de ternura, de pasión, ingenua y adorable.”¹³³²

Rosa de Vila, que interpretó el papel de Elsa solamente el primer día, recibió de la crítica consideraciones más variadas. Avalos sentenciaba negativamente que “no es esta particella de las que se avienen con las facultades ni con el temperamento de la distinguida artista”,¹³³³ en El Radical se matizaba más favorablemente que “estuvo muy afortunada en su interpretación, si bien notábasele algo de cansancio por el trabajo de días

¹³²⁷ Véanse p.327-328

¹³²⁸ La Voz de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³²⁹ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³³⁰ La Correspondencia de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³³¹ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

¹³³² El Radical, 23 de octubre de 1905

¹³³³ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

anteriores”,¹³³⁴ mientras que López Chavarri escribía sobre ella en Las Provincias esta vez en términos más favorables que algunos de sus colegas, valorando una interpretación más convencida que efectista:

“...posee una cualidad que es en el teatro de indispensable importancia: la convicción. (...) huye de los efectos de brocha gorda. Calderones, por ejemplo, no prodiga”.¹³³⁵

En el mismo sentido de valorar su autenticidad dramática, publicaba La Correspondencia de Valencia que esta artista “penétrase del carácter del personaje, huyendo del adocenamiento general de los que confunden a Elsa con la Margarita de *Faust*.”¹³³⁶ Se elogiaba también esta presencia dramática en El Mercantil Valenciano, señalándose que “exteriorizó con detalles de una mímica inteligente, expresiva e insinuante”,¹³³⁷ mientras que de una manera mucho más genérica, La voz de Valencia sentenciaba que “demostró una vez más sus excepcionales condiciones de artista en toda la obra”.¹³³⁸

Antonio Vidal, ya veterano en Valencia haciendo el papel de rey, volvía a recibir una vez más los elogios unánimes de la prensa, mientras que Juan Gil Rey, que doce años antes cantaba con éxito el menos comprometido papel de heraldo, recibía de la crítica valoraciones diversas, en general favorables: “un discreto Telramondo”,¹³³⁹ “trabajó con la fe que en él es proverbial”¹³⁴⁰, “tuvo momentos felices”,¹³⁴¹ mientras que El Mercantil Valenciano señalaba en concreto la “discreción y buen gusto con que recitó los parlantes del primer acto” y su “acertada intervención” en los dúos.¹³⁴²

Manuel Candela, que ya en el *Lohengrin* de 1896 había alternado los papeles de rey y de heraldo, recibía ahora en este último escuetos y rotundos

¹³³⁴ El Radical, 16 de octubre de 1905

¹³³⁵ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³³⁶ La Correspondencia de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³³⁷ El Mercantil Valenciano, 16 de octubre de 1905

¹³³⁸ La Voz de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³³⁹ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

¹³⁴⁰ Las Provincias, 16 de octubre de 1905

¹³⁴¹ La Voz de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³⁴² El Mercantil Valenciano, 16 de octubre de 1905

elogios de la prensa: “merece aplauso”,¹³⁴³ “muy bien”,¹³⁴⁴ “excelente entonación”.¹³⁴⁵ En la actuación del día 21, sin embargo, El Radical pasaba a calificarlo de “muy discreto”.¹³⁴⁶

Los coros procedentes de Madrid, aunque se libraban del anterior desastre navideño, eran valorados por la crítica escuetamente, entre muy moderadas aprobaciones o desaprobaciones: “bien ensayado”,¹³⁴⁷ según La Correspondencia de Valencia, “regulares”¹³⁴⁸ y “cosí, cosí”,¹³⁴⁹ según respectivamente El Mercantil Valenciano y El Radical, mientras que este último diario pasaba a aprobarlos con un simple monosílabo en la actuación del día 21. Llama la atención el escaso espacio que todos los diarios dedicaron en esta ocasión a la valoración de los coros.

La valoración del director Tolosa no fue mucho más extensa, considerando en su favor la precipitación y falta de ensayos con que tuvo que abordar la obra, y ponderando benévola como muy meritorio su trabajo.

Las deficiencias de una decoración escénica vieja y descuidada, que ya fue duramente censurada en el anterior *Lohengrin*, se llevaba las peores críticas de la prensa:

“El decorado merece muchísimas censuras. Nuestro primer coliseo debía tener un poco más de cuidado al poner en escena obras como ‘Lohengrin’, donde el aparato escénico debe ser parte integrante de la representación. Todo él es pésimo, en particular la decoración del acto primero y cuarto, que a más de estar agujereada, en vez de representar el mar, parece un suelo de ladrillos blancos.”¹³⁵⁰

“...olvidémonos de ese Escalda asqueroso, de esas arboledas desteñidas, de esos torreones ridículos, de ese salón deplorable, de esos séquitos pobres.”¹³⁵¹

¹³⁴³ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

¹³⁴⁴ El Radical, 16 de octubre de 1905

¹³⁴⁵ El Mercantil Valenciano, 16 de octubre de 1905

¹³⁴⁶ El Radical, 23 de octubre de 1905

¹³⁴⁷ La Correspondencia de Valencia, 16 de octubre de 1905

¹³⁴⁸ El Mercantil Valenciano, 16 de octubre de 1905

¹³⁴⁹ El Radical, 16 de octubre de 1905

¹³⁵⁰ El Radical, 16 de octubre de 1905

¹³⁵¹ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

2.2.2.4.2 EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA:

LOHENGRIN CONTRA LA FALTA DE INTERÉS

Lohengrin se presentaba en el contexto de una temporada escasa de público en las localidades caras, consiguiendo sin embargo “un verdadero lleno”.¹³⁵² Ávalos aprovechaba en El Pueblo para hacer una valoración general de la precaria situación operística en la ciudad, atribuyendo la responsabilidad a la escasa afición de las clases adineradas:

“Cuando en una capital que cuenta con más de doscientos mil habitantes, que se titula la tercera de España y que se adjudica con ridícula pedantería retórica el nombre de “Atenas del Mediterráneo”, la empresa del teatro Principal, trayendo cantantes de fama y presentando obras del gran repertorio, no consigue una sola noche vender media docena de palcos y un centenar de butacas; cuando ni siquiera por curiosidad, por saber si lo que se presenta es bueno, mediano o malo, se consigue llenar una vez la sala; cuando un éxito entusiástico de ‘El Profeta’ da por resultado que a la noche siguiente el patio esté casi vacío; cuando solamente el público de las galerías responde cumplidamente a los llamamientos del cartel es imposible exigir que se haga arte, sería absurdo reclamar que las empresas realicen más sacrificios, (...) ...el buen gusto desapareció en las clases acomodadas; y la ridiculez y la cursilería de la ‘buena sociedad valenciana’ van siendo ya notorias en toda España. Aquí no privan más que el faetón y el cinematógrafo.”¹³⁵³

Para este crítico, la opción que tenía la empresa gestora ante la falta de interés era o bien cerrar el teatro o bien improvisar algún suceso de especial interés en la ciudad, y este suceso fue finalmente la presentación de un *Lohengrin* apenas ensayado. No cabía, por tanto, señalar deficiencias. Pero la versión de Ávalos sobre la razón de ser de este *Lohengrin* parece adolecer una vez más de información local deficiente: lo cierto es que *Lohengrin* estaba ya previsto por la compañía desde el principio.¹³⁵⁴

Estas valoraciones contra el público adinerado eran evitadas por parte de López-Chavarri, centrado una vez más en su consabida denuncia contra la interpretación no auténtica, aunque no dejaba de señalar irónicamente, tras la

¹³⁵² La Correspondencia de Valencia, 16 de octubre de 1905, corroborado por El Mercantil Valenciano, El Radical y Las Provincias de la misma fecha.

¹³⁵³ El Pueblo, 16 de octubre de 1905

¹³⁵⁴ Vease Las Provincias, 6 de octubre de 1905

nutrida afluencia al *Lohengrin*, que “ya no puede decirse que hay tantos valencianos veraneando”.¹³⁵⁵

2.2.2.4.3 TRADUCCIONES DEL “RACCONTO”

El celebrado relato final de Lohengrin sobre su origen, conocido como *racconto*, fue ofrecido en esta ocasión en dos traducciones distintas a la habitual italiana. Sucedió en primer lugar el día 14, cuando para corresponder a los aplausos del público, Viñas repitió este episodio cantado en castellano, usando una traducción de Mariano Capdepón Maseres, que tomaba por modelo la italiana, buscando la analogía fonética con la misma.¹³⁵⁶ López-Chavarrí se pronunciaba a favor del efecto que produjo en el público conocer el significado de las palabras, aunque criticó la calidad de la traducción:

“El experimento es concluyente: nosotros pudimos ver a muchos, a muchísimos espectadores, sintiendo con inusitada *verdad* el efecto estético de aquel momento del drama; otros se daban cuenta por primera vez de lo que era, y a todos les producía la impresión de mayor belleza. Y eso que, en honor de la verdad, no puede darse traducción más cursi y lamentable que la de referencia.”¹³⁵⁷

El día 24, en la función a beneficio de las Escuelas de Artesanos en que se montó entre otras obras la segunda escena del tercer acto de *Lohengrin*, Viñas cantó una traducción del *racconto* al valenciano, realizada por Teodoro Llorente, que tomó como base una traducción catalana. Este es el texto de dicha traducción, muy bien recibida por el público, respetando la ortografía original:

“Allá molt llunt, en ignorada serra¹³⁵⁸,
alsa el bell cap lo Montsalvat gloriós;
hiá en son cim¹³⁵⁹ un temple, y en la terra
no's veu ningú més gran y més hermós¹³⁶⁰.”

¹³⁵⁵ Las Provincias, 10 de octubre de 1905

¹³⁵⁶ El Pueblo, 10 de octubre de 1905

¹³⁵⁷ Las Provincias, 10 de octubre de 1905

¹³⁵⁸ “Ignorata terra” por “ignorada serra”, en el texto publicado en El Radical de 25 de octubre de 1905

¹³⁵⁹ “bell cim” por “cimal”, en idem

Una copa hiá en ell, de virtud rara,
guardada com tesor el més preuat,¹³⁶¹
tesor que un jorn als hòmens,¹³⁶² purs encara,
pe'ls àngels del Senyor fon abaixat.¹³⁶³

Cada any, del Cel devalla¹³⁶⁴ una coloma
per renovar sa gracia y esplendor.
¡Es lo Sant Graal! Y son potent aroma
dona á sos cavallers sagrada ardor.¹³⁶⁵

Aquell que té la gloria de servirlo
gotja un poder extrany y sobrehumá.
May les arts del Infern podrán ferirlo;
sa mirada, no més, el mal desfá.¹³⁶⁶

En sa gloriosa¹³⁶⁷ y benhaurada empresa
defensant la virtud, l'honor y el dret,¹³⁶⁸
no perdrá sa invencible fortaleza
mentres sabut no siga son secret.

Tots, al lluytar en eixa noble guerra,
lo misteri paurós¹³⁶⁹ debem guardar;
qui una paraula d'ell diu á la terra,
al punt mateix la deu abandonar.

Ya sabéu tots la desijada¹³⁷⁰ historia.
La lley, en mí, cumplida té que ser.
Mon pare Persifal¹³⁷¹ reina en sa gloria,¹³⁷²
soch Lohengrin, son fill y cavaller¹³⁷³

¹³⁶⁰ "no es veu ningú tan gran ni tan hermós" en idem

¹³⁶¹ "presiat" por "preuat", en idem

¹³⁶² "homes" por "hòmens", en idem

¹³⁶³ "pels àngels del Empíri fon baixat", según idem

¹³⁶⁴ "abaixa", según idem

¹³⁶⁵ "forsa major" por "sagrada ardor" en idem

¹³⁶⁶ "sa mirada potent lo mal desfá", según idem

¹³⁶⁷ "gloria" por "gloriosa" en idem

¹³⁶⁸ "defensant generós virtud y dret", según idem

¹³⁶⁹ "sagrat" por "paurós" en idem

¹³⁷⁰ "desitjada" en idem

¹³⁷¹ "Parsifal" en idem

¹³⁷² "la gloria" por "sa gloria" en idem

¹³⁷³ Las Provincias, 25 de octubre de 1905. Traducción al castellano en Anexo III.

2.2.2.5 LOHENGRIN EN EL TEATRO PIZARRO EN 1907

Hasta el verano de 1907 no volvió a los escenarios de la ciudad una ópera de Wagner, siendo una vez más *Lohengrin*, en esta ocasión montada en el teatro Pizarro. Se trataba de una temporada de ópera por la compañía que dirigía Francisco Camaló, que se inició el 22 de junio y se prorrogó el 10 de julio por quince funciones más. Tras reiterados anuncios, *Lohengrin* se cantaba finalmente el día 26 de julio, y al parecer volvió a montarse el 28.

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Félix Lasierra

Elsa: Sofía Palacios

Telramund: José Segura

Ortrud: Matilde Blanco

Rey: Agustín Calvo

Heraldo: Manuel Candela

Director de orquesta: Francisco Camaló

Director de coros: José Pascual

Director de escena: Borgiolo

Orquesta integrada por 40 músicos y coro de 30 voces

Ni la fecha ni la categoría de la compañía eran las adecuadas para una buena cobertura por parte de la crítica periodística, siendo el diario El Pueblo donde puede leerse el comentario referente al día 26, en términos devastadores:

“Ni el tenor Lasierra, ni la mezzosoprano señorita Blanco, sabían palota de la letra ni de la música, ni del papel que representaban. ¡Qué de tragarse párrafos; qué de desentonaciones; qué de desajustes; qué de inventarse cosas! La señorita Palacios (Elsa) fue la más discreta, pero aún así, insegura y equivocándose. (...) Osadía mayor no se ha registrado jamás en teatro alguno de Valencia (...) El maestro Camaló debió anoche ser conducido al juzgado de guardia por sacrilegio y por falta de respeto al público. Para que todo fuese desastroso, ni siquiera los comparsas sabían lo que les tocaba hacer.”¹³⁷⁴

¹³⁷⁴ El Pueblo, 27 de julio de 1907

2.2.2.6 “MANUAL DEL WAGNERISTA D’OCASIÓ”

En mayo de 1907 salían de la imprenta Doménech de Valencia los llamados *Cuentos lírics* (sic) de Eduardo López-Chavarri Marco, cuyo último capítulo titulaba “Manual del Wagnerista d’ocasió”, que por tratarse de una mordaz crítica contra el desconocimiento del público de ópera valenciano merece comentarse aquí.

Se trataba de diez y seis supuestos consejos prácticos para el *snob* que quiera pasar por wagneriano sin saber nada ni de Wagner ni de música, que en realidad constituían un sarcasmo no solamente contra esa pose, sino contra la ignorancia general: “Encara que no entengues res de música, no t’apures, els qu’están al teu voltant no saben ni més ni menos que tú.”¹³⁷⁵ Los consejos pasan por decir sin ton ni son unas cuantas palabras (“noms que ficarás á tot arreu al parlar de música, encara que no sapies ben del cert lo que volen dir”),¹³⁷⁶ por alabar superlativamente el nombre de Wagner y despreciar todos los demás (“Als acabats en ‘etti’ o en ‘ini’, lo menos que’ls dirás será lladres”),¹³⁷⁷ por alabar enfáticamente los pasajes que a los demás aburran, por un par de frases hechas sobre Nietzsche y Schopenhauer, por una preceptiva peregrinación a Bayreuth (“lo menos una vegada en la vida, la peregrinació á la Meca: vullc dir, al teatro wagneriá de Bayreuth”),¹³⁷⁸ y por una serie de poses, tales como tomar asiento en el teatro con gravedad o llevar el pelo largo. Finaliza con una oración wagneriana, parodia del Padre Nuestro, en evidente sátira del aspecto más devocional del wagnerismo:

“Tots los díes, al anar al llit, resarás la sigüent oració: ‘Pare Wagner qu’esteu en lo cel, harmonisat siga’l vostre nom; que’l vostre regne vinga a’ls públics y professors d’orquestra y crítics musicals; que la Tetralogía sia feta sencera, aixís en Bayreuth com en cada ú dels nostres *Teatro de la ópera. El Or del Rhin* nostre de cada any donéumol en la present temporada, per fi; perdoneumos nostres neules, aixís com nosaltres perdonem les de’ls nostres revisters, y no’ns deixeu caure en Puccinis, més lliureumos de Mascagni.’”¹³⁷⁹

¹³⁷⁵ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Cuentos lírics*, Valencia, Imprenta Doménech, 1907, p.288

¹³⁷⁶ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.285-286

¹³⁷⁷ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.286

¹³⁷⁸ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.290

¹³⁷⁹ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.291. Traducción al castellano en Anexo III.

2.2.3 TRIUNFO Y FRACASO DEL WAGNERISMO (1907-1914)

Puede entenderse que un tercer periodo de las representaciones escénicas se extiende desde la temporada de ópera que dirigió el italiano Mascheroni durante los dos últimos meses de 1907, hasta el inicio de la contienda mundial.

Sucedió durante estos años un contraste extremo entre representaciones wagnerianas de calidad y a precio elevado frente a otras modestísimas a precio barato. La tendencia hacia un *Lohengrin* a precio bajo, que caracterizaba los años anteriores, en estos años se extrema: en 1910 llegó a montarse a precios irrisorios sobre un escenario provisional en la plaza de toros, y en 1912 se atrevía a representar esta obra la compañía de Arturo Baratta, conocida por ofrecer ópera de escasa calidad a bajo precio. El Teatro Principal se prestó al desfile de estas compañías de ocasión, pero también acogió dos compañías a precio caro que apostaron, además de repetir el imperdonable *Lohengrin*, por introducir novedades wagnerianas en la ciudad: los estrenos valencianos de *Die Walküre* en 1907 y de *Tristan und Isolde* en 1913, acontecimientos fundamentales en esta historia, pues constituían la primera presencia en la ciudad de obras escénicas wagnerianas del periodo de plena madurez del autor.

En medio de ambos estrenos, una compañía procedente de Madrid menos preparada, aunque a precio relativamente caro, ofrecía la segunda aparición de *Tannhäuser* en Valencia, que se saldó solamente con dos representaciones, pero ocasionando en la crítica más intransigente un importante cambio de opinión respecto a la posibilidad en la ciudad de los montajes wagnerianos bien preparados, evidentemente raros: frente a la anterior culpabilización sobre la mala organización del teatro y de las compañías o sobre la falta de interés del público local, se introducía ahora la consideración de que la propia estructura de la población valenciana impedía que se pudiesen ofrecer muchas representaciones seguidas de una ópera bien montada, por la falta de una población flotante que renovase el público,

obligando por tanto a ofrecer un cartel variado para mantener el interés de un mismo público. Probablemente se trataba del argumento mejor orientado de cuantos había esgrimido la crítica sobre el asunto, y constituía un factor que jugaba en contra de las representaciones de obras de Wagner, por su necesidad comparativa de mayor preparación, sobre todo si se pretendía ofrecer representaciones wagnerianas capaces de satisfacer a los más exigentes. El resultado de asumir este punto de vista fue que la crítica exigente dejó en parte de serlo, admitiendo tímidamente la posibilidad de montajes wagnerianos modestos y a bajo precio, quizás en la conciencia de que resultaba difícil ofrecerlos en la ciudad de otra manera, e incluso encontrándoles aspectos positivos, como la mejor unidad de conjunto que resultaba al prescindir de voces con pretensiones de lucimiento virtuosístico.

La crítica aparecía durante estos años casi enteramente ganada para la causa de la autenticidad wagneriana, si bien López-Chavarri continuó siendo el crítico más beligerante a este respecto. Quizás animado por el respaldo de la crítica valenciana a la autenticidad, Viñas se atrevió a cambiar su patrón interpretativo, prescindiendo de las demostraciones virtuosísticas canoras a la italiana y centrándose más enteramente sobre la expresión del personaje. Esta transformación no se atrevió a hacerla en primer lugar sobre Lohengrin, quizás por pesar sobre este personaje un canon de interpretación excesivamente consolidado entre el público valenciano, sino sobre Tannhäuser, pero tras ser aceptada por público y crítica su nueva manera, la aplicó también en el *Lohengrin* de 1913. Como era de esperar, la crítica de López-Chavarri recibió esta transformación del ídolo local con absoluto regocijo.

La causa de la autenticidad wagneriana ganaba así al público valenciano, gracias a su ídolo, y se manifestaba también en algunos hábitos adoptados espontáneamente en atención al carácter de la música, como fue el diferir todo aplauso al final de los actos. Esto sucedió sin previa consigna tanto en *Die Walküre* como en *Tristan und Isolde*, pero no se extendió tal costumbre a las sucesivas representaciones de *Lohengrin*.

En ningún momento las pretensiones de autenticidad llegaron a cuestionar el idioma en que se cantaban los textos de Wagner, que continuó siendo en todo momento el italiano, aparte del *racconto* de *Lohengrin* repetido en castellano o catalán, que siguió prodigando Viñas como regalo al público.

Sobre la aceptación por el público de estas novedades, tanto de repertorio como de interpretación, hay dos aspectos que actuaron de manera contradictoria. Por un lado el público asistente mostró una receptividad mayor que en el primer periodo considerado en esta tesis: tanto el estreno de *Die Walküre* como el nuevo estilo de Viñas, sorprendían en la primera representación y eran recibidos con cierta perplejidad; en la segunda, sin embargo, ya comenzaba a entenderse la novedad y se recibía con entusiasmo. El estreno de *Tristan und Isolde*, por añadidura, entusiasmaba desde la primera representación. Pero por otro lado sólo parecía garantizado el lleno de las localidades altas del teatro: las más baratas, que correspondían al sector del público que con más rapidez se adaptaba a lo nuevo y se entusiasmaba. La debilidad económica que esto comportaba para proyectos ambiciosos, que dependían mucho más de la afluencia de público en localidades caras, se hizo evidente en la temporada del estreno de *Tristan und Isolde*: obtuvo un rotundo éxito de ovaciones, pero se saldaba con solamente dos representaciones y una afluencia escasa del público adinerado. Esto hace pensar que no se había transformado el público que exigía demostraciones canoras virtuosísticas, sino que más bien se ausentaba de las representaciones operísticas que no las suministraban a su gusto: dos meses antes había comparecido el divo italiano Titta Rufo en el Teatro Principal y se habían vendido y revendido entradas a precios exorbitantes; pero en esta otra temporada, con un reparto de gran calidad aunque sin divos de celebridad comparable, el público de las localidades caras se ausentó. Un repertorio wagneriano interpretado cada vez de manera más auténtica, y por tanto con menos demostraciones de virtuosismo, no favorecía la asistencia de ese sector de público adinerado amante de la demostración canora. En el anterior estreno de *Die Walküre* dicho público acudió al completo e intentó polemizar contra Wagner, pero el unánime posicionamiento de la crítica en favor de lo wagneriano desactivó rápidamente el conato de oposición. El resultado de este éxito fue también un fracaso: para

el estreno de *Tristan und Isolde*, el público disidente de lo wagneriano decidía ausentarse más que polemizar, máxime cuando hacía poco que Ruffo había colmado sus deseos, y vaciado sus bolsillos. Su ausencia ponía en duda futuros proyectos wagnerianos ambiciosos. Quedaba el recurso a un *Lohengrin* barato y de escasa calidad, cuyo público estaba mucho más garantizado, y que cada vez despertaba menos indignación y más tolerancia entre la crítica exigente.

Los amplios comentarios que ofreció la crítica para introducir los dos estrenos, no siempre originales, por lo general evitaron consideraciones de fondo sobre los aspectos más problemáticos de las ideas contenidas en los textos de Wagner, centrándose más sobre los aspectos sensoriales o puramente emotivos.

2.2.3.1 DIE WALKÜRE

El estreno de *Die Walküre* en Valencia llegó el día 26 de noviembre de 1907, treinta y siete años después de su estreno absoluto en Munich, contra la voluntad del autor, treinta y un años después de la primera representación autorizada en Bayreuth, treinta años después de su presentación en Viena y en Nueva York, veinticuatro años después de su aparición en varias ciudades de Italia, catorce después que en París y casi nueve tras su aparición en los escenarios de Madrid y Barcelona. Sucedió en el contexto de una temporada de ópera en el Teatro Principal iniciada el 22 de noviembre y que duró hasta el 17 de diciembre, con una compañía que dirigían Petri y Mascheroni y que contó con voces de calidad y con una preparación más esmerada de lo que venía siendo habitual. Seis días antes de iniciarse las representaciones de la primera obra, Mascheroni ya ensayaba *Die Walküre*, que se ofreció los días 26, 27 y 30 de noviembre y 4, 5, 8 y 16 de diciembre de 1907, el último de ellos en función a beneficio de Mascheroni. Se cantó, por supuesto, en italiano,¹³⁸⁰ y según el crítico de El Radical con algunos cortes, que no se especifican. Aunque el admirado Francisco Viñas formaba parte de la compañía, no participó en el reparto de esta obra.

La primera representación fue preludiada en la prensa por los habituales comentarios introductorios de los estrenos, algunos de ellos especialmente extensos en este caso, constituyendo una ocasión más para valorar la obra de Wagner en su conjunto. El espacio disponible se vio dificultado en parte, sin embargo, por la noticia de un accidente sucedido precisamente el día 25, que centró la atención de la prensa local durante el día 26 y siguientes: el descarrilamiento del tren que cubría el trayecto Barcelona-Valencia, por hundimiento del puente de Riu de Cañes entre Cambrils y Hospitalet, con un importante número de víctimas mortales que incluyó algunas personalidades conocidas en la ciudad.

¹³⁸⁰ Probablemente se trataba de la misma traducción de Zanardini que se cantaba en el Teatro Real de Madrid.

2.2.3.1.1 EL ARTÍCULO EN EL PUEBLO:

DEPANIS Y LA RECREACIÓN DEL EFECTO

El diario El Pueblo utilizaba para introducir el evento un extenso espacio durante seis días consecutivos, desde el 21 de noviembre al día mismo del estreno. Se trataba del comentario más notable de los que aparecieron en esta ocasión, por su extensión y por su calidad literaria, firmado por “Maese Cronista”. En realidad no era sino una reproducción, traducida al castellano, de la parte correspondiente a *Die Walküre* en el libro del italiano Giuseppe Depanis¹³⁸¹ titulado *L’anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, publicado en Turín en 1896. El articulista selecciona y cambia el orden de los párrafos de Depanis, para adecuarlos a su interés expositivo, intercala algunas breves aportaciones personales, y hasta se permite citar entrecomillado algún fragmento de Depanis, disimulando así que la práctica totalidad del artículo constituye una mera traducción de este autor.

En el espacio del primer día y parte del segundo se reproducía una introducción sobre la producción wagneriana en general. Las fechas de los estrenos absolutos están reflejadas con exactitud, pero sobre los lugares el traductor cometía el torpe error de no traducir Monaco por Munich, dejando la ciudad con su nombre italiano y añadiendo el acento esdrújulo, de modo que la localidad mediterránea ya célebre por sus casinos aparecía también como un lugar de inusitado protagonismo wagneriano.¹³⁸² Con más detalle se exponen las circunstancias de creación y de presentación en Bayreuth de *Die Walküre*, así como el reparto y las fechas de su difusión posterior por las ciudades importantes, añadiendo el articulista al texto de Depanis algunas

¹³⁸¹ Giuseppe Depanis (1853-1942), crítico musical, literario y artístico, natural de Turín y ferviente wagneriano, socio fundador de la *Societá di Concerti*, autor entre otros textos de “Il Lohengrin di Riccardo Wagner. Ricordi ed appunti” (*Gazzetta piemontese*, 1888) *Per la Walkiria di Riccardo Wagner: note ed appunti* (L.Roux, 1891), *I maestri cantori di Norimberga di Riccardo Wagner: Note ad appunti* (Roux, 1892), *L’anello del Nibelungo* (Roux Frassati, 1896), y de *I concerti popolari ed il Regio di Torino: quindici anni di vita musicale* (Soc. tipogr. ed. naz., 1914).

¹³⁸² El Pueblo, 21 de noviembre de 1907 y DEPANIS, G.: *L’anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino, Roux Frassati, 1896, p.232-233.

consideraciones sobre Madrid y Barcelona. Las anécdotas y comentarios de personajes importantes contribuyen a rematar un marco de relevancia sobre la obra, y es de notar aquí que el articulista elimina la mención que hace Depanis sobre varios chistes y caricaturas que circulaban sobre Wagner. La parte en que Depanis es citado expresamente, entrecorillado, se refiere a su opinión de que el drama wagneriano no resulta difícil de entender y apreciar, a condición de que se le preste una atención intensa y continuada, renunciando a la escucha discontinua propia de la tradicional ópera por números.¹³⁸³ Esta idea de totalidad referida al transcurso de la obra, se reproduce en lo que respecta a la integración entre voces y orquesta, que forman un “conjunto u organismo que a su vez está fundido en absoluto con la letra del poema del cual es expresión real e ideal”. La idea de totalidad, sin embargo, está ausente de la visión sobre el *leitmotiv*, que es la propia de la época: una especie de etiquetas identificativas alusivas a los personajes y “también a los objetos, a los elementos de la acción, a determinados sentimientos, a las pasiones, a los anhelos, a los estados de ánimo, a los hechos y a los actos relacionados con la leyenda que el poema ha puesto en acción.” Consecuentemente, se procede a continuación a enumerar los nombres que solían atribuirse a los principales motivos que aparecen en *Die Walküre*: un total de 62 “temas” y 46 “figuras”, colocados por estricto orden alfabético, sin mayor referencia a su función o parentescos.¹³⁸⁴

El resto del espacio se dedicaba a exponer el argumento del drama, siguiendo a Depanis de manera estrictamente literal. Tan solo una referencia previa al *Rheingold*, justificada como antecedente necesario para la comprensión de *Die Walküre*, contiene una redacción original del articulista. La exposición de ese prólogo mantiene a distancia tanto las emociones de los personajes, reducidas a mínimos telegráficos, como las descripciones

¹³⁸³ Esto es, la ópera donde la acción suele acompañarse musicalmente con recitativos, mientras que las piezas de mayor relevancia musical y lucimiento vocal requieren de una acción detenida y una expansión sentimental de los personajes, configurando así un tejido musical y dramático seccionado y discontinuo. El drama wagneriano en realidad no consiguió terminar con este concepto de ópera.

¹³⁸⁴ Toda esta parte teórica del artículo corresponde a El Pueblo de 21 y 22 de noviembre de 1907 y reproduce un tanto libremente la citada obra de G. Depanis en sus páginas 87 y 90-96, mientras que los datos referentes a datos históricos proceden fundamentalmente de las páginas 40-56 y 67-68, además de las ya citadas 232-233.

escénicas demasiado visuales y detalladas, con excepción del comienzo de la escena inicial y el final de la última, consiguiendo así un efecto de distanciamiento, donde la narración parece referirse a sucesos lejanos, casi intemporales. La técnica se transforma en su opuesto al pasar a exponer el argumento de *Die Walküre*, ahora sí según Depanis, donde se refiere cada episodio mediante una estructura que expone en primer lugar la detallada descripción de los elementos visuales escénicos, después las emociones y actitudes de los personajes, reforzadas en los momentos clave mediante extensas citas literales del texto cantado, y terminando a veces, no siempre, con una referencia a la música. Con este diferente nivel explicativo entre el *Rheingold* y *Die Walküre*, el lector recibe una impresión de cambio cualitativo que podría compararse a la que el propio Wagner genera entre ambas partes del ciclo, al pasar de lo intemporal a lo temporal, de lo mítico/cíclico a lo histórico/irreversible. La exposición del argumento de *Die Walküre* mediante este esquema, viene precedida también por una curiosa lista de significados etimológicos de todos los personajes y elementos principales de la obra, que no se encuentra en la obra de Depanis, y que por su constante referencia a significados de armas antiguas produce sobre el lector el efecto de una evocación legendaria, que predispone a entender los sucesos narrados a continuación en este sentido.¹³⁸⁵ En cuanto a los acontecimientos que en el drama de Wagner son narrados retrospectivamente por los propios personajes, rellenando la acción entre el final del *Rheingold* y el comienzo de *Die Walküre*, en el relato del artículo se refieren por separado, antes de iniciar el apartado dedicado a “La Walkyria”, favoreciendo así sobre éste la sensación de inmediatez presente.

La referencia al preludio ya muestra que, en relación con la música, a Depanis le interesa más describir el efecto que las cuestiones técnicas, derivando fácilmente hacia lo representado, en lo que combina evocaciones alusivas a diversos sentidos:

¹³⁸⁵ El relato de Depanis sobre el argumento de *Die Walküre*, a pesar de su minuciosidad escénica, evita que los sucesos puedan asemejarse a situaciones presentes, que será precisamente el sentido más frecuentemente trabajado por las escenografías de la segunda mitad del siglo XX, alejamiento legendario que puede conjeturarse responda a un descontento por la realidad cotidiana, que de hecho alimentaba precisamente el wagnerismo italiano de esta época (véanse p.59-60).

“Sobre un *pedal de re*, que las violas y los segundos violines martillean velocísimos durante 63 compases,¹³⁸⁶ los bajos y los violonchelos murmuran amenazadores mientras la madera parece sollozar. Resuena en el bastuba el tema de la llamada de Donner; un relámpago palpita entre las tinieblas, seguido del retumbar del trueno. La lluvia sacude los árboles del bosque; silba el huracán. Y se levanta el telón, dejando ver el interior de una tosca cabaña de maderos...”¹³⁸⁷

Las citas del texto cantado sirven para reforzar el carácter o los sentimientos de los personajes, recortando en sus palabras lo que sin música resultaría prolijo y reordenando libremente algunas ideas, para conseguir una prosa de efecto bastante más directo que las traducciones literales. El comienzo del célebre relato de Siegmund puede servir como ejemplo de este procedimiento de Depanis:

“No debo llamarme *Friedmund* (Boca de paz) -cuenta con tristeza Sigmundo;- quisiera ser *Frohwald* (Poseedor de alegría). Soy realmente *Wehwalt* (Lleno de dolor). *Wolf* (Lobo) fue mi padre; juntos vinimos al mundo mi hermana y yo. Era yo un niño, y ya mi padre me llevaba de cacerías por los bosques. Mi padre era fuerte, era valiente, y tenía enemigos envidiosos que le odiaban. Un día, al regresar, encontramos reducida a cenizas nuestra cabaña y a mi madre asesinada. Mi hermana había desaparecido. Entregados por la fatalidad al furor de nuestros enemigos, huímos perseguidos. Otro día desapareció mi padre. Le busqué en vano: en su sitio sólo estaba la piel de lobo (*Wolf*) con que él se cubría.”¹³⁸⁸

El episodio musicalmente más alabado en este artículo es el dúo entre Siegmund y Sieglinde de la última escena del primer acto, la llamada “escena de la primavera”, “una página llena de inspiración y de entusiasmo, de melodía sencilla, acariciante y fascinadora.”¹³⁸⁹ En refuerzo de esta predilección Depanis cita exaltadas opiniones de Bellini, Schuré, Saint-Saëns y la princesa de Wittgenstein, y el traductor del diario se cuida únicamente de omitir una cita de Hanslick bastante menos wagneriana, en la que afirma “por fin encontramos

¹³⁸⁶ En realidad se trata de 60 compases.

¹³⁸⁷ El Pueblo, 24 de noviembre de 1907, traducción de DEPANIS, G.: *L’anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino, Roux Frassati, 1896, p.126

¹³⁸⁸ El Pueblo, 25 de noviembre de 1907, traducción de DEPANIS, G.: Op.cit., p.128-129

¹³⁸⁹ El Pueblo, 25 de noviembre de 1907, traducción de DEPANIS, G.: Op.cit., p.132

una melodía”.¹³⁹⁰ Otras escenas destacadas, aunque no específicamente por su música, son la aparición de Brünhilde a Siegmund anunciándole la muerte (“los más fieros adversarios de Wagner, todos se han rendido avasallados reconociendo la hermosura estupenda de esta página imponente y epopeica”¹³⁹¹), donde el articulista se molesta en ampliar la cita del texto dramático que hace Depanis; también es destacado el final del segundo acto (“¿para qué esforzarnos en dar idea de la grandiosidad dramática y musical de estas trágicas escenas?”¹³⁹²), la célebre cabalgada del comienzo del tercer acto (“el teatro lírico no tiene una escena que pueda compararse a esta, por la inmensidad del concepto, por la impresión extraordinaria y sobrenatural que produce, por la sensación originalísima que da de visiones legendarias y fantásticos ensueños”¹³⁹³) y la despedida de Wotan a Brünhilde (“la crítica más severa ha batido palmas de entusiasmo ante el supremo esplendor de esta página, colmo de lo sublime”¹³⁹⁴).

Las personas que Depanis cita a lo largo de su texto, sitúan el ámbito de recepción wagneriana entre Italia y Francia, por lo demás centros dominantes en casi todas las referencias de la crítica valenciana. Este texto publicado en *El Pueblo* viene firmado por “Maese Cronista”, firma habitual en la crítica musical de este diario en los años posteriores. No parece tratarse ya de Vicente Ávalos, que había sido nombrado administrador de mercados en noviembre de 1904, en medio de una intensa polémica entre blasquistas y sorianistas. Es posible que las nuevas ocupaciones de Ávalos le hiciesen desistir ocasional o definitivamente de su actividad como crítico musical, pero en cualquier caso la identidad de *Maese Cronista* no es conocida. El propio Vicente Blasco Ibáñez fue traductor de algunos textos wagnerianos, pero resulta difícil atribuirle este, ya que se encontraba para entonces en Madrid como diputado en Cortes.

¹³⁹⁰ DEPANIS, G.: Op.cit., p.132. Omitido en el artículo.

¹³⁹¹ *El Pueblo*, 26 de noviembre de 1907, traducción de DEPANIS, G.: Op.cit., p.139

¹³⁹² *El Pueblo*, 26 de noviembre de 1907. La expresión citada ha sido añadida por el articulista, no encontrándose en el texto de Depanis.

¹³⁹³ *El Pueblo*, 26 de noviembre de 1907, traducción de DEPANIS, G.: Op.cit., p.142.

¹³⁹⁴ *El Pueblo*, 26 de noviembre de 1907, traducción de DEPANIS, G.: Op.cit., p.147

2.2.3.1.2 EL ARTÍCULO EN EL MERCANTIL VALENCIANO: DUALISMO Y DESENCANTO

El día 26 publicaba El Mercantil Valenciano un extenso artículo firmado por Ignacio Vidal, dividido en cuatro títulos: *Preámbulo*, *La reforma wagneriana*, *El asunto de la Tetralogía* y *El argumento de "La Walkyria"*.

El *Preámbulo* consigna el retraso con que la obra llega a Valencia (en este caso el lugar de estreno absoluto sí se sitúa correctamente en Munich), retraso que, como se hace constar, resulta bastante menor en relación con Madrid y Barcelona, especialmente si se toma en cuenta el intento de estreno de 1900. Dicho retraso se estima relevante en función de dos consideraciones:

- a) Las dos obras escénicas de Wagner conocidas hasta entonces por el público valenciano, *Lohengrin* y *Tannhäuser*, no pertenecen al periodo maduro del autor, sino a una fase intermedia entre éste y el precedente arte lírico italiano.
- b) La importancia de la obra wagneriana se inserta en una consideración de progreso lineal de las artes, en el cual representa un estadio posterior y por tanto más evolucionado y perfecto que la concepción operística precedente: "en arte musical, como en todos los conocimientos humanos, se cumplen las leyes de la historia y los ideales del progreso."¹³⁹⁵

En el apartado *La reforma wagneriana* el articulista abunda sobre la idea de progreso lineal de las artes, siguiendo la cual la obra de Wagner se verá superada en un futuro, pero constituye la cima del presente:

¹³⁹⁵ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1907

“El arte musical italiano, tal como se le conoce, ha llenado su misión en el mundo civilizado. Propagó la afición, fue el deleite de las muchedumbres que oían embelesados sus cantos y a sus intérpretes, y sirvió de pedestal a obras más perfectas, las cuales, andando el tiempo, cederán el paso a otras mejores, porque no habrá nadie tan osado que afirme en absoluto que después de Wagner ya no vendrá nada que lo supere”¹³⁹⁶

Más de 20 años después del fallecimiento del compositor, no parece considerarse que exista todavía otra tendencia posterior, y por tanto superior. Esta visión articulada sobre el concepto de progreso, otorga a la idea estética el verdadero protagonismo, a cuyo servicio se encuentra el autor:

“Sólo en orden a señalar los progresos del arte músico debe proclamarse el conseguido por el esfuerzo gigantesco, sobrehumano, de Wagner”¹³⁹⁷

En cuanto a la naturaleza concreta de esa predicada superioridad de la idea wagneriana sobre la precedente ópera italiana, el artículo resulta casi hermético y señala únicamente el papel más relevante de la orquesta, que describe de una manera evocadora pero conceptualmente un tanto vaga, no quedando claro si entiende que la orquesta acompaña y reviste la exterioridad de la acción, o si esa acción emana en parte de la orquesta en cuanto expresión de la interioridad de los personajes:

“ (Wagner) rehizo con el poderío de su genio el valor de los instrumentos, a los cuales asignó una intervención en la ópera tan principal como las de las voces humanas, viniendo a ser las de la orquesta como la onda sonora que palpita, envuelve y acaricia a los personajes, esfumando la acción del drama al compás de su desenvolvimiento, prestando eficacia, colorido y carácter a las alternativas de las pasiones y a los impulsos de la voluntad, y considerándola como parte integrante de la vida interna del hombre.”¹³⁹⁸

Por lo demás, ante la falta de mayor información concreta sobre la idea wagneriana, Vidal recurre a algunas expresiones enfáticas pero carentes de contenido:

¹³⁹⁶ Idem

¹³⁹⁷ Idem

¹³⁹⁸ Idem

“Su labor excepcional es la resultante de un cerebro potente en el que se asimilan con admirable fusión las inventivas de una prodigiosa fantasía con los maravillosos medios de expresión reservados al genio”¹³⁹⁹

En el apartado *La reforma wagneriana* el artículo incide sobre las circunstancias de recepción, esbozada genéricamente con escasez de datos. Partiendo de la idea de progreso lineal ya expuesta, la recepción ofrece pocos matices: comienza por elogiar los sacrificios personales del compositor, entendidos como contribución a la humanidad (“pues no hay triunfo sin sacrificio en todas las grandes empresas humanas”), y vuelve inmediatamente su atención sobre la circunstancia particular de Valencia, observada bajo la única perspectiva de la mayor o menor facilidad para la recepción de esa contribución al progreso. El articulista separa a este respecto la época en que escribe de la ya lejana época del primer *Lohengrin* en la ciudad, otorgando clara ventaja a aquel pasado, pues “se identificó el público de tal suerte con el poema musical y dramático de dicha ópera y con el personaje legendario y caballeresco de su protagonista, que es para esta ciudad título de honor envidiable, digno de ser recordado en este momento.”¹⁴⁰⁰ El enfático elogio de aquellos tiempos implicaba la censura sobre el público contemporáneo:

“...media una laguna entre aquellos acontecimientos imborrables en mi vida de cronista musical y ahora, periodo estéril e infecundo, en que para hacer algo de provecho en el orden del arte hay que juntar el cielo con la tierra o tiene que presentarse algún Sigmundo, como el de la leyenda alemana, a arrancar a nuestras clases sociales del letargo que les infundió algún Wotan.”¹⁴⁰¹

La pérdida de la tensión polémica en torno a la reforma wagneriana forma parte de este nuevo panorama: “hoy ya no se le discute como en aquel periodo” y “en la actualidad sus mayores enemigos son sus fanáticos apologistas o sus plagiadores.”¹⁴⁰² La sospecha de que esta pérdida de beligerancia corresponda a una pérdida de novedad, y que por tanto es posible que ya existan otras polémicas novedades posteriores, no asoma a las líneas

¹³⁹⁹ Idem

¹⁴⁰⁰ Idem

¹⁴⁰¹ Idem

¹⁴⁰² Idem

de este artículo.¹⁴⁰³ Conviene notar, sin embargo, que Vidal no se sitúa fuera de su época en esta consideración, pues el wagnerismo se encontraba todavía en apogeo por todo el mundo: E. Zuckerman ha calificado esta época como la *Wagnerian Decade*, en atención a la cantidad de ediciones, reediciones y traducciones.¹⁴⁰⁴

El asunto de la Tetralogía, que el articulista destaca como indispensable en su conjunto para comprender y valorar cada parte, arranca en esta explicación de la siguiente oposición entre dos ideas:

“La Tetralogía ‘El Anillo del Nibelungo’ tiene por ideas fundamentales la sórdida avaricia que suele dominar a los hombres, causa originaria de sus males, pues les conduce a los mayores extravíos, contrastando con el amor como germen de sentimientos nobles y generosos. Ambas ideas son el alma del citado drama musical...”¹⁴⁰⁵

La imagen de simplificación bipolar de progreso artístico que ya se ha señalado y que conduce la historia del arte simplemente desde un antes peor hacia un después mejor, parece reproducirse aquí en cuanto a una esencia moral del drama, configurando de nuevo un claroscuro monocromo entre lo deseable y lo indeseable, entre lo bueno y lo malo. No sólo Alberich, también el colectivo entero de los nibelungos cae en el lado *malo* del asunto:

“Alberico, el rey de los nibelungos, que son una raza de enanos despreciable porque todo lo fían a sus arteras mañas, que vive en las entrañas de la tierra, seco su corazón por la concupiscencia, codicia dicho tesoro...”¹⁴⁰⁶

Puede notarse que, en realidad, esta visión descalificadora y simple sobre los personajes wagnerianos problemáticos resultaba habitual en la época: en su estudio sobre el tratamiento histórico de *Parsifal* en las *Bayreuther Blätter*, por ejemplo, Mary A. Cicora ha reflejado una calificación peyorativa igualmente simple sobre el personaje de Klingsor, a menudo

¹⁴⁰³ Puede recordarse que el *Pelléas et Melisande* de Debussy había sido ya estrenado en París, el 30 de abril de 1902.

¹⁴⁰⁴ ZUCKERMAN, E.: *The first hundred years of Wagner's Tristan*, Londres y Nueva York, Columbia University Press, 1964, p. 154-158

¹⁴⁰⁵ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1907

¹⁴⁰⁶ Idem

comparado con Alberich, que se prolonga hasta aproximadamente 1915.¹⁴⁰⁷ Precisamente hacia 1914 es cuando el inglés Ernest Newman señalará, en sentido contrario, que en lo referente al texto de los dramas “Wagner no tiene prejuicios morales; (...) cada uno de los personajes mira el mundo desde su propio punto de vista y mientras habla nos vemos inclinados, de momento, a ver el mundo precisamente tal como él lo ve”,¹⁴⁰⁸ mientras que ya medio siglo después Donington, valiéndose de un punto de vista junguiano, llegará a postular una ambivalencia moral por principio, inherente al mito: “On the archetypal level, there are no unequivocal villains or heroes. There are only ambivalent forces capable of positive and negative effects.”¹⁴⁰⁹ El artículo de Vidal, como es evidente, se encuentra todavía ajeno al inicio de este proceso.

El deseo de amor compulsivo que Alberich muestra en su primera aparición sobre el escenario, y cuya frustración desencadena su deseo de conseguir el poder del Anillo, no se menciona por Vidal, pero además una posterior referencia a los planes de Wotan permite entender que tales deseos no los engloba en la categoría de *amor*, lo que obligaría a algunas complejas aclaraciones sobre su planteamiento dual, sino en la moralmente estigmatizada de *concupiscencia*:

“(Wotan) concibe formar otra raza de héroes, quienes blandiendo la espada victoriosa, símbolo de la fuerza, aniquilen a los egoístas y concupiscentes y salga triunfante el amor.”¹⁴¹⁰

En *El argumento de La Walkyria*, tal como es expuesto, el elemento descriptivo visual toma el protagonismo, amparado por la escasa profundización en la psicología y sentimientos de los personajes. En cuanto a la acción, como consecuencia, una situación escénica casi prosaica prevalece sobre las ideas subyacentes, lo que en cierto modo contradice la naturaleza

¹⁴⁰⁷ CICORA, M. A.: *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter*, New York, Peter Lang Publishing, 1987, p.61-68

¹⁴⁰⁸ NEWMAN, E.: *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, p.335

¹⁴⁰⁹ “En el nivel arquetípico, no existen héroes o villanos en un sentido inequívoco. Solamente hay fuerzas ambivalentes, capaces de efectos positivos o negativos.” DONINGTON, R.: *Wagner's 'Ring' and its symbols. The music and the Myth*, London, Faber and Faber, 1963, p.32

¹⁴¹⁰ El Mercantil Valenciano, 26 de noviembre de 1907

misma del argumento y de los procedimientos wagnerianos. La escena final del último acto, donde la acción se encuentra particularmente detenida mientras la pugna entre sentimientos y razones mantiene viva la intensidad, ofrece un buen ejemplo de cómo el carácter sumario con que Vidal expone tanto los sentimientos de los personajes como el trasfondo de fatalidades, genera por resultado un cierto efecto de desencanto, de pose carente de vida interna, prácticamente opuesto al efecto conseguido por el texto de Depanis que reproduce el articulista de El Pueblo:

“Wotan, preso en sus mismas redes y torturado su corazón, pues el condenar a su hija amada destruye su propia obra, suaviza su fallo, y a petición de la Walkyria accede a que durante su sueño, y hasta que Sigfrido, el héroe profetizado que ha de dominar el mundo, acuda a salvarla, un círculo de fuego aisle a la virgen guerrera y la aisle de los mortales.”¹⁴¹¹

Puede suponerse que la combinación realizada por Vidal entre la reverencia debida al progreso, asociado incuestionadamente con Wagner, y por otro lado el carácter sumario y un tanto desencantado con que expone el argumento, predisponga al lector que asuma este mismo planteamiento a escuchar la obra con respeto, pero carente de entusiasmo.

2.2.3.1.3 EL RADICAL REPRODUCE PÁGINAS DE RODRIGO SORIANO: LO VISUAL COMO VALIOSO Y LO VOLITIVO COMO ENEMIGO

Los días 22, 23 (edición nocturna) y 25 de noviembre, como comentario introductorio al evento, El Radical publicaba las páginas correspondientes a *Die Walküre* del libro de Rodrigo Soriano que ya había sido insistentemente publicitado en El Pueblo tiempo atrás, con motivo del estreno fallido de 1900: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del wagnerismo. La Tetralogía*. En concreto, se reproducía el capítulo XIII titulado “La Walkyria” (páginas 87-94) y la traducción en castellano de la conocida como “escena del canto de la primavera”, contenida en el apéndice VI del libro (páginas XXVIII-XXXII).

¹⁴¹¹ Idem

El libro de Rodrigo Soriano se comenta extensamente en el apartado 3.3.2 de estas tesis. Cabe adelantar aquí algunas ideas, referentes específicamente a esta parte de la Tetralogía.

Soriano manifiesta en su relato un especial entusiasmo en las descripciones de la naturaleza, que considera especialmente vinculada a la inspiración wagneriana, y donde su estilo, por lo general ágil y a menudo mordaz, se transforma en prolijo y enfático, y donde la diferencia entre escenario y realidad parece esfumarse. Es congruente, por tanto, que sea la escena final del primer acto, la conocida como “escena de la primavera”, el episodio que suscita su más detenida consideración:

“A impulsos del suave viento ábrese la puerta entonces; la luna, blanca y cándida, clarea en el fondo e ilumina con sus rayos la caverna... La tempestad desatada que arrojó a Sigmundo ha cesado, y una noche primaveral, dulcísima, de mortecino azul en la tierra, de transparencia en el cielo, invita al amor. ‘Los que amaban como aman muchos personajes de célebres dúos de otras óperas, no conocían el amor’- dice un crítico francés. Si la música relaciona sus impresiones con las del mundo exterior, puedo decir que tan sólo en tibios días primaverales, cuando lavado el azul cielo, indeciso el sol, limpias y lustrosas las plantas, oliente la tierra, llorosos los árboles, alegres los pájaros, renace en la naturaleza fecundante paz, he gozado de la vivificante frescura, de la íntima calma que el inmortal canto de la *Primavera* exhala.”¹⁴¹²

Este protagonismo de la naturaleza justifica en parte el papel central de lo visual en la narración de Soriano, con un procedimiento que arranca de la descripción de la escena en términos evocativos, pasa de una manera natural a la descripción de la actitud escénica más externa de los personajes, pero encuentra más reticencias para enlazar con el aspecto más puramente volitivo de los mismos, que de hecho se presenta en su interpretación global del ciclo como el aspecto antinatural y corrosivo, como la esencia del mal simbolizado por el Anillo. En perfecta congruencia con esto, los dos personajes que más actúan siguiendo sus impulsos naturales, Siegmund y Sieglinde, son los que despiertan mayor simpatía de Soriano en *Die Walküre*, mientras que las

¹⁴¹² SORIANO ALDAMA, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a La Meca del wagnerismo. La Tetralogía*. Tipografía Herres a cargo de José Quesada, Madrid, 1898, p. 90. Reproducido en *El Radical*, 23 de noviembre de 1907

cavilaciones de Wotan, sus conflictos internos o la moralidad formal de Fricka, simplemente le aburren, y hacen resurgir su prosa mordaz:

“Wotan, vestido de rico traje, pero sin gusto y sin gracia, y su esposa Fricka, dirígenle reproches, muy poco dignos en verdad de dioses, aun cuando sean divinidades de guardarropía”¹⁴¹³

De hecho, Soriano ni siquiera se molesta en referir el contenido de esta discusión, pese a resultar central en el desenlace de los acontecimientos y en la explicación del origen de los admirados Siegmund y Sieglinde, pues Wotan los había engendrado precisamente para que sirvan a sus complicados planes de regeneración del mundo, asunto completamente eludido en este resumen argumental.

Las valoraciones musicales son perfectamente coincidentes con estas preferencias sobre los caracteres: ensalza el primer acto, en especial su última escena, considera que el segundo “decae en interés” y sólo hacia el final “recobra su energía”, y del tercero elogia principalmente la célebre *Cabalgada*. Por lo demás, una inevitable pero breve alusión al asunto del *leitmotiv* lo refiere en papel de hábil identificador de personajes y de ideas.

El artículo se completa reproduciendo una de las traducciones al castellano del episodio conocido como *Canto de la Primavera*¹⁴¹⁴ que aparecía incorporada al libro de Rodrigo Soriano como Apéndice VI. Se trata, aunque no se indica ni en el artículo ni en el libro, de la que hiciera en prosa Ernesto Dann Bertrán y se había publicado en Barcelona ya en 1885.¹⁴¹⁵

¹⁴¹³ SORIANO ALDAMA, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a La Meca del wagnerismo. La Tetralogía*. Tipografía Herres a cargo de José Quesada, Madrid, 1898, p. 91. Reproducido en *El Radical*, 25 de noviembre de 1907

¹⁴¹⁴ Acto I, escena tercera

¹⁴¹⁵ WAGNER, R.: *Dramas musicales de Wagner* (traducciones de José Balari y Jovany , Alfredo Wiederkehr, Ernesto Dann Bertrán y E. Fumei), Barcelona, Daniel Cortezo y Cia., 1885, vol.2,p.95-102.

2.2.3.1.4 EL ARTÍCULO DE LA CORRESPONDENCIA DE VALENCIA: LO VISUAL SOBREVIVE A LA BREVEDAD

El 25 de noviembre aparecía sin firma en La Correspondencia de Valencia el oportuno comentario, pero en este caso sin superar el espacio habitual destinado para un estreno, que no alcanzó a llenar dos columnas. El articulista reconoce que lo reducido del espacio le impedía explicaciones adecuadas, de modo que más que una explícita valoración del sentido de la obra wagneriana, se puede observar aquí un criterio de relevancia en aquello que se considera fundamental y que por tanto alcanza a entrar en el texto.

El artículo rememora en primer lugar el éxito entusiasta del primer *Lohengrin* valenciano, “cuando todavía en otras regiones de España se le discutía”,¹⁴¹⁶ y destaca la importancia del estreno local de *Die Walküre*: “lo que parecía irrealizable en provincias, se verá convertido en realidad tangible en condiciones adecuadas, merced a la voluntad firme y decidida de la empresa, y Wagner aparecerá mañana noche en escena en su obra más característica.”¹⁴¹⁷

La coincidencia que ya venía observándose en las críticas de este diario con los criterios mantenidos por López-Chavarri desde Las Provincias, se reitera aquí en forma de expresa remisión, pues al pasar a ocuparse del argumento refiere su explicación como ideas “extractadas de la obra de López Chavarri”.¹⁴¹⁸ No obstante, en esa obra de referencia López Chavarri había situado el núcleo central del drama en torno al deseo de permanencia de Wotan, mientras que este artículo lo coloca más bien en el símbolo del Anillo, que asume un sentido moral análogo al que se ha visto en el artículo de Vidal: “Este anillo es la idea moral de la tetralogía (...) las desdichas y males no desaparecerán de la tierra hasta tanto impere el egoísmo olvidándose del amor.” En cuanto a las circunstancias de la acción, desaparece por efecto de la brevedad todo el entramado de maldiciones, profecías y proyectos, además de

¹⁴¹⁶ La Correspondencia de Valencia, 25 de noviembre de 1907

¹⁴¹⁷ Idem

¹⁴¹⁸ Idem. Se refiere al libro *El Anillo del Nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, que se comenta en el apartado 3.2.2 de esta tesis

buena parte de acontecimientos concretos fundamentales: la espada es arrancada sin que se sepa quién la ha puesto ahí, de la discusión entre Wotan y Fricka sólo se alcanza a saber que ésta “representa la razón”, Brünhilde desobedece a Wotan sin llegar a hablar con Siegmund, Wotan se despide de Brünhilde olvidándose de dormirla. Entre tanta omisión, quizás debe notarse que el articulista encuentre espacio para realizar una somera descripción visual de la escena inicial del primer acto así como de la última del tercero, y para consignar el significado del nombre de Siegfried, todavía no nacido, en relación con la victoria (*sieg*): ni los acontecimientos concretos ni la psicología de los personajes parecen interesar tanto como algunos aspectos visuales o ideas de especial relevancia evocadora.

2.2.3.1.5 COMENTARIOS EN EL CORREO:

EL ASOMBRO COMO COMPRENSIÓN

No se publicó en El Correo de Valencia comentario previo al estreno, pero tras la primera representación aparecía un artículo firmado por “C.A.”,¹⁴¹⁹ el 27 de noviembre, que recogía más consideraciones generales sobre la obra de Wagner que sobre la concreta interpretación de la noche anterior.

Marginando cualquier consideración sobre la teoría estética, y casi también sobre significados argumentales, en este artículo se predica como cualidad central de la obra wagneriana su poder casi hipnótico de sugestión y evocación, vivido desde la perspectiva asombrada de un oyente sin juicios previos. La realidad pareció haber quedado en suspenso mientras duraba la representación, en opinión de ese crítico:

“Al salir del teatro después de escuchar las últimas notas de ‘La Walkyria’, escritas por ese mago del pentagrama que se llamó Wagner, volvemos bruscamente a la realidad, después de haber vivido largo rato en horizontes donde la excelsa visión del arte pasmó nuestros sentidos. ¿Quién es autor de esa fábula que presenta la música del insigne maestro como algo esotérico, delicioso manjar poco menos que de sabios o de dioses?”¹⁴²⁰

¹⁴¹⁹ Probablemente el mismo crítico que firma otras veces en este diario como Alejandro Carvia

¹⁴²⁰ El Correo, 27 de noviembre de 1907

Ese alejamiento de la realidad por medio de la obra, que se predica al comienzo del artículo, afecta en su final a la propia realidad del autor:

“Tal inmensidad veo en la obra wagneriana, que hasta me permito dudar de que el maestro haya existido en carne mortal, como dudaron nuestros antepasados de la existencia del padre Homero.”¹⁴²¹

Bajo esta perspectiva de lo extraordinario, no son las razones sino el crudo asombro lo que suministra el instrumento de aproximación adecuado, que el articulista sitúa en paralelo con el asombro ante los espectáculos de la naturaleza salvaje:

“ Los que permanezcan indiferentes ante un crepúsculo de sol, ante los poderosos latidos del mar, ante cualquiera de esos cuadros o de esos hechos que irradian sentimientos o despiertan ideas, la música del coloso de Leipzig les parecerá un logogrifo, rumor de notas, quejidos estridentes, sin cadencia alguna, que no producen placer estético. Pero a todo ser que no tenga el alma sorda, mudos los sentidos, le impresionará más o menos, pero le impresionarán esos rumores de la Naturaleza, la rica sucesión de sentimientos, el estrépito de pasiones, los cánticos de amor y de odio, de majestad y de misericordia, que como catarata magnífica y luminosa se desprende de la gigante inspiración del autor de la celeberrima tetralogía.”¹⁴²²

La perspectiva del asombro no solamente convierte a la obra wagneriana en inaccesible para toda crítica (“yo no encuentro nada deficiente en la obra de Wagner”), sino que los propios intérpretes se benefician en parte de esa misma inaccesibilidad, aunque sólo sea por la imposibilidad práctica de estar a la altura de una obra entendida como sobrehumana: “¿quién se atrevería a darnos una idea teatral perfecta de la ‘Iliada’, de ‘La divina comedia’ y del ‘Quijote’?”¹⁴²³

El poder evocador de lo extraordinario se concibe como la virtud central de la música, ante el cual decae cualquier otra consideración:

¹⁴²¹ Idem

¹⁴²² Idem

¹⁴²³ Idem

“Ya desde las primeras escenas adivinamos algo misterioso que gravita sobre los personajes de ese gran poema lírico (...) Aquel canto primaveral, evocador de bellezas, parece que haga llegar hasta nosotros aromas y rumores del campo, nitideces de los cielos y arrullos de amor universal. Cuando aparece Wotan apoyado en su lanza, la orquesta le rodea de cierto nimbo majestuoso, inherente a su alta soberanía, y en todo ese segundo acto de la obra de Wagner, página musical de corte ciclópeo, nos hundimos en un mundo de leyenda y algo religioso, de culto exótico, extraño, que va envuelto en la sinfonía, nos familiariza con los sentires de todos aquellos personajes, encarnaciones del alma universal. Y la música lo dice todo, todo, encierra en sí, ambiente y pensamiento, lucha y paz, presente y porvenir, vicio y virtud, amor y odio.”¹⁴²⁴

Quizás convenga notar que esta clase de conversión a Wagner por arrobamiento había jugado un papel importante en los orígenes del wagnerismo, pero que ya en 1907 sólo podía suceder en relación con un considerable retraso comparativo en el conocimiento de las obras. El sentido del argumento wagneriano queda en este artículo prácticamente desplazado por esas consideraciones al asombro, aunque no del todo: se ofrece un brevísimo comentario de significado que merece destacarse, por contener un matiz distinto al manifestado por los otros críticos:

“la fatalidad une a los protagonistas, y de ella ha de proceder la fuerza incontrastable, poderosa -la del amor-, capaz de vencer todos los obstáculos y de acabar con todos los poderes”¹⁴²⁵

Así pues, no es para este crítico la elección entre lo bueno y lo malo un asunto planteado enteramente desde el principio, en relación al secreto del oro: el amor capaz de prevalecer sobre el poder no existe al inicio y se debe generar progresivamente, mediante una concreta vía que consiste en compartir una fatalidad nefasta, lo que podríamos interpretar como amor derivado de la compasión. Quizás, por lo escueto en la exposición de este punto de vista y por el propio enfoque que asume esta tesis, no corresponde aquí detallar que pueda ser defendido como un enfoque más acorde con el drama y con el propio autor que el de sus colegas valencianos, pero sí conviene notar al menos que, bajo esta perspectiva, el punto de partida inicial del ciclo pierde

¹⁴²⁴ Idem
¹⁴²⁵ Idem

relevancia frente a lo que sucede en torno a la saga de los walsungos, y en consecuencia la relevancia del *Rheingold* decae frente a *Die Walküre*. De este modo, no resulta del todo ni una carencia ni un exceso que este crítico no dedicase ni una sola línea a comentar el *Rheingold*, mientras que los otros críticos valencianos le dedicaban un espacio proporcionalmente mayor al que corresponde por su duración: ambas cosas eran congruentes con los diversos puntos de vista sobre la esencia de la trama.

2.2.3.1.6 EL ASUNTO DEL INCESTO

En el argumento wagneriano, la oposición de Fricka a los planes de Wotan es el factor que tuerce los acontecimientos, provocando la muerte de Siegmund. Las razones de Fricka para oponerse son en un principio de orden moral convencional: raptó e incesto son sus cargos contra Siegmund, ante los cuales Wotan intenta esgrimir inútilmente la superioridad de un amor sincero.

FRICKA

...verhieß streng
zu strafen die That
des frech frevelnden Paar's,
das kühn den Gatten gekränkt.

(...)

Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann - ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

WOTAN

Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
entzückte sie:
wer büßt mir der Minne Macht?¹⁴²⁶

FRICKA

...prometí severamente
castigar la acción
de la insolente y malvada pareja,
que ofendió osadamente al esposo.

(..)

Se me estremece el corazón,
mi cabeza siente vértigo:
¡abrazó como novia
la hermana al hermano!
¿Cuándo se ha visto
que dos hermanos se amen carnalmente?

WOTAN

¿Qué mal
hizo la pareja
que unió en el amor la primavera?
El hechizo del amor
los sedujo:
¿quién puede oponerse al poder del amor?

¹⁴²⁶ WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol.6, p. 40-41, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.2670-2671 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 6, p.25-27)

Pero el argumento decisivo de Fricka no será este, sino la falacia de la libertad en la que Wotan pensaba haber criado a Siegmund, cuando en realidad lo mantenía bajo su protección encubierta.

FRICKA

In deinem Schutz
scheinen sie stark,
durch deinen Stachel
streben sie auf:
du - reizest sie einzig,
die so mir Ew'gen du rühm'st¹⁴²⁷

FRICKA

Bajo tu protección
parecen fuertes;
gracias a tu estímulo
se esfuerzan:
sólo tú incitaste
a esos que defiendes ante mí, la eterna.

Este argumento final quizás no está tan desvinculado como parece de los cargos iniciales, si tenemos en cuenta la manera en que Wagner había abordado ya el asunto del incesto en un esbozo en prosa que no llegó a desarrollar, titulado *Die Sarazenin*.¹⁴²⁸ en dicho esbozo los protagonistas renunciaban al incesto, pero obtenían como resultado igualmente la muerte, y algunas manifestaciones del propio Wagner sobre las fuentes de este otro argumento permiten suponer al símbolo del incesto funcionando como expresión un tanto inconsciente del problema de confinar lo valioso universal en un espacio local, limitado y propio.¹⁴²⁹ En este sentido, el argumento final de Fricka contra Wotan no hace sino elevar el sustrato endogámico al terreno de las ideas. Sin embargo, un primer contacto con el asunto argumental tal como es expuesto en *Die Walküre*, sólo induce a considerar los tres argumentos de Fricka por separado: el tercero y decisivo, la falacia de la libertad de Siegmund, entendido como una mera cuestión técnica, y los dos primeros como asuntos de trasfondo moral. El rapto podía gozar de una condescendiente justificación sobre el escenario, por parte de un público habituado a los argumentos románticos, repetitivos en torno al asunto del amor sincero contrapuesto al amor conveniente, pero no así el asunto del incesto, culturalmente inasumible.

¹⁴²⁷ WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 6, p. 45, en Digitale Bibliothek, archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.2675 (vid. *Wagner-SuD* vol. 6, p.32)

¹⁴²⁸ "La sarracena", esbozado entre 1841 y 1843 tomando como base episodios de la *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (Historia de los Hohenstaufen y su tiempo). Wagner descartó éste y otro proyecto para dedicarse a escribir y componer el *Tannhäuser*.

¹⁴²⁹ Puede verse sobre esto LLOBET, E.: "La tragedia en Richard Wagner", en *Educación Estética* nº3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, p.173, disponible en <http://www.educacionestetica.com/HTML/Num3.html>

Los efectos culturales subversivos de la idea de incesto resultan particularmente relevantes, y quizás conviene detenerse brevemente en ellos. Levi-Strauss ha llamado la atención sobre el caso particular de la prohibición del incesto, que constituye una regla universal,¹⁴³⁰ cosa en sí misma contradictoria: las reglas, por su naturaleza contingente, en principio no son universales; la naturaleza sí lo es. Esta consideración hace que el antropólogo tome la prohibición del incesto como “el movimiento fundamental gracias al cual, por el cual, pero sobre todo en el cual, se cumple el pasaje de la naturaleza a la cultura”.¹⁴³¹ Desde este punto de vista el quebrantamiento de la prohibición en *Die Walküre* representaría la frustración de ese “pasaje”, la separación entre lo instintivo/natural y lo cultural/artificial, entre los naturales welsungos y la cultural Fricka, y efectivamente esta separación será sancionada después en el argumento de las siguientes partes del ciclo, con el asilvestrado carácter de su hijo Siegfried, y sus fatales dificultades para entrar en sociedad sin traicionar su propia naturaleza. Sin embargo la visión idealizada de los personajes principales del drama wagneriano, vigente en la época no sólo en España, cerraba el paso a posibles consideraciones de fondo de este tipo: un Siegmund o un Siegfried idealizados debían estar haciendo siempre lo correcto; entonces el asunto argumental del incesto se convertía peligrosamente en acusación general contra la cultura, y si damos crédito a Levi-Strauss, no solo contra una cultura en concreto, sino contra la cultura en general. Un asunto particularmente incómodo, si además tenemos en cuenta que la idealización de los personajes incluía en Valencia una dosis mínima de moral tradicional y de comportamiento social, tanto en la prensa favorable al régimen de la Restauración como en la republicana y anticlerical o en la carlista. En consecuencia los críticos del momento o debían rechazar el planteamiento de Wagner, cosa que no hacen, o relativizar el asunto del incesto de alguna manera, en su caso eludiéndolo.

¹⁴³⁰ La afirmación de que la prohibición del incesto resulte universal ha sido discutida por otros antropólogos, pero en cualquier caso puede concederse que se trata de una regla bastante generalizada como para hacer verosímil el planteamiento de Levi-Strauss.

¹⁴³¹ LEVI-STRAUSS, C.: *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p.58-59.

El artículo de Depanis que reproduce El Pueblo introducía sobre el incesto la siguiente explicación:

“Hay moralistas que, juzgando a la ligera, censuraron duramente a Wagner por el incesto de Sigmund y Siglinda. Este incesto se encuentra en la *Wolsunga saga* original, y por lo tanto Wagner no hizo en este punto más que seguir el mito, atenuándolo. Gjellerup¹⁴³² le defiende, afirmando que aquella pasión incestuosa no puede tener carácter repugnante, puesto que lo que quiere simbolizar es el parentesco de las almas, la perfecta conformidad de sentimientos y de aspiraciones entre el hijo y la hija del dios Wotan.”¹⁴³³

Sobre esa remisión a la fuente de la *Völsungasaga*, cabe señalar que efectivamente ya contiene el tema del incesto, pero con un tratamiento demasiado diferente al desarrollado por Wagner como para considerar que el compositor se sintiese obligado por su fuente a reproducirlo. En la *Völsungasaga*, Sigmundr y Siglín son hijos gemelos del rey Völsungr. Siglín es dada por su padre en matrimonio al rey Siggeirr, contra su voluntad, y tiempo después este rey traiciona la alianza, enfrentándose y derrotando al ejército de Völsungr, al que mata junto a todos sus hijos, salvo a Sigmundr, que es ocultado por Siglín. Desde entonces Siglín sólo piensa en la venganza contra su marido. A fin de tener un hijo lo bastante valiente para esa venganza, que Siggeirr no puede darle pues todos le salen cobardes, Siglín recurre a la magia y adopta la apariencia de otra mujer, consiguiendo con este engaño tener un hijo del mismo Sigmundr, que no llega a tener conocimiento de su incesto.¹⁴³⁴ Resulta bastante discutible, por tanto, que Wagner atenuase la idea: más bien parece destacarla. En la saga sucedía el incesto por venganza, en Wagner por amor: esa sustitución de odio por amor podría entenderse como la atenuación que Depanis alega, pero el argumento de Gjellerup que propone a continuación deja ver un sentido restrictivo de tal amor cercano al egoísmo, o cuando menos al amor propio, una endogamia de ideas y sentimientos, sin que Depanis parezca percibir en eso nada inquietante.

¹⁴³² Karl Adolph Gjellerup (1857-1919): Literato danés, ganador del premio Nobel de literatura en 1917, junto al también danés Henryk Pontoppidan; establecido en Alemania desde 1892 y fuertemente atraído por la cultura alemana. Escribió un ensayo sobre el *Nibelungenring* de Wagner.

¹⁴³³ El Pueblo, 25 de noviembre de 1907

¹⁴³⁴ ANONIMO: *Saga de los Volsungos*, Madrid, Gredos, 1998, p.41-54

En lo que respecta a la exposición de Soriano reproducida en *El Radical*, como se ha visto, se prescinde absolutamente de mencionar los argumentos de Fricka contra la pareja, mientras que en el episodio precedente cuando ambos hermanos descubren su parentesco, se limita a consignar que “Siglinda reconoce entonces en Sigmundo al hijo del dios Wotan, y Sigmundo en Siglinda a su hermana”,¹⁴³⁵ con ausencia de cualquier otra consideración sobre el asunto.

Todavía menos consideración sobre este tema se encuentra en el breve artículo de *La Correspondencia de Valencia*, donde ni siquiera se llegaba a mencionar la condición de hermanos de ambos personajes; pero como se ha visto, no deja de funcionar una valoración de fondo sobre la naturaleza de la oposición entre Wotan y Fricka, al referir que esta última representa “la razón”, opinión coincidente con la que manifestara López-Chavarri en el artículo de 1900, con ocasión del estreno frustrado;¹⁴³⁶ cabe deducir entonces que el incesto atenta contra la razón, pues constituye una parte importante de la argumentación de la diosa. La extrema brevedad del relato centra sus únicas concesiones hacia aspectos visuales, lo que seguramente debe relacionarse con la omisión de comentarios sobre el incesto, que implicaría valoraciones abstractas, aunque también es posible considerar la posibilidad de que fuese el deseo de no entrar en explicaciones lo que derivaba el relato hacia lo visual.

El artículo de Ignacio Vidal en *El Mercantil Valenciano* mencionaba el asunto de manera aséptica: en el momento de reconocerse como hermanos refiere que se unen “en lazo de amor los dos gemelos de una raza que han de crear al héroe que dominará el mundo”,¹⁴³⁷ y sobre los argumentos de Fricka se limitaba a exponer que “pide a Wotan el castigo de los incestuosos”.¹⁴³⁸

En general puede afirmarse, por tanto, que el asunto argumental del incesto recibe en la prensa valenciana un tratamiento llamativamente escaso y elusivo, teniendo en cuenta su situación central en el argumento. En parte esto

¹⁴³⁵ *El Radical*, 23 de noviembre de 1907

¹⁴³⁶ Véase p.401.

¹⁴³⁷ *El Mercantil Valenciano*, 26 de noviembre de 1907

¹⁴³⁸ *Idem*

se relaciona con el predominio de las evocaciones visuales frente a consideraciones más abstractas, sean éstas sobre aspectos volitivos de los personajes o sobre significación simbólica, pero incluso cuando se entra en consideraciones sobre significación se prefiere recurrir al simbolismo general del anillo en el *Rheingold* antes que incidir sobre cuestiones particulares de *Die Walküre*. Tan sólo Depanis ensaya algún género de explicación. Quizás lo pobre de las explicaciones ofrecidas en prensa no resulta tan destacable como el hecho de que la necesidad de explicar surja precisamente en relación con esa profundización en la vida interna de los personajes, mientras que a la inversa, el énfasis sobre los aspectos puramente visuales permitía eludir explicaciones valorativas de difícil cobertura. No hubo en esta ocasión comentario previo de López-Chavarri en Las Provincias, crítico mucho más inclinado hacia los aspectos abstractos que cualquiera de sus colegas, y que escribía en las líneas de un diario conservador: López-Chavarri no habría podido eludir fácilmente las explicaciones, pero merece recordarse el extenso artículo que publicó con ocasión del intento de estreno en 1900: allí el asunto del incesto simplemente se omitía, desaparecía de la sinopsis argumental sin dejar rastro.¹⁴³⁹ No podía evitar alguna mención, sin embargo, en las 287 páginas de su ensayo sobre *El Anillo del Nibelungo*, publicado en Madrid no muy lejos de estas fechas, pero reducida al mínimo necesario: menciona que son gemelos nacidos de Wotan cuando expone lo sucedido entre el final del *Rheingold* y el comienzo de *Die Walküre*,¹⁴⁴⁰ pero en las siete páginas que dedica a describir la escena del enamoramiento de la pareja no reaparece el dato,¹⁴⁴¹ y finalmente cuando refiere los argumentos de Fricka contra Wotan deja claro su carácter de argumento secundario respecto al de falsa libertad:

“Al consentir la unión de Siegmund y Seglinda, tan sólo se fijó en que obedecían éstos a la ley fundamental de la vida, al amor, siquier rompieran las leyes *convencionales*. Fricka, la Conciencia, la Razón (es el freno que todos llevamos para dominar nuestros impulsos inmediatos), hace ver a su esposo que Siegmund no es libre, sino que obra por la voluntad de Wotan, quien le dirige y pone en sus manos el arma vencedora.”¹⁴⁴²

¹⁴³⁹ Véase p.401

¹⁴⁴⁰ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *El Anillo del Nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*. Vda. de Rodríguez Serra, Madrid, 1902?, p.107

¹⁴⁴¹ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.121-127

¹⁴⁴² LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.131-132

2.2.3.1.7 LA CRÍTICA FRENTE AL PÚBLICO

El público respondió al evento abarrotando el teatro. Las localidades altas no numeradas tuvieron exceso de público, mientras que “en las butacas se notaban algunos claros”,¹⁴⁴³ según puntualizaba el crítico de El Mercantil Valenciano, aunque su colega de El Radical aseguraba que “ni una sola localidad quedó vacía”.¹⁴⁴⁴ Pese a la expectación, las reacciones del primer día no fueron del todo entusiastas. Hubo un respeto reverencial por la obra, que se escuchó en silencio y sin interrupción de aplausos hasta el final de cada acto, cosa que no sólo resultaba insólita en el repertorio operístico habitual, sino también una novedad en el wagneriano, tal como era practicado hasta ese momento en la ciudad. Pero las manifestaciones de entusiasmo tan prodigadas cuando se ofrecía un buen *Lohengrin*, en esta ocasión se echaron en falta.

Contrastando con esa frialdad inicial del público, la crítica se mostró completamente entregada a la exaltación wagneriana, lo que propició una ocasión de distanciamiento entre críticos y público que sería asumida de distinta manera según diarios, con connotaciones sociales en algún caso.

López-Chavarri, que como se ha venido observando estaba ya acostumbrado a mantener posiciones particulares contra las limitaciones y hábitos del público local, asumió una vez más la actitud de la ironía frente a “la Atenas de la Albufera”,¹⁴⁴⁵ fruto de la conciencia de sus limitaciones para transformar dichos hábitos desde las líneas de la prensa:

“...ni el público en general, ni los abonados en especial, podrían hacerse cargo de ciertas observaciones encaminadas a wagnerizar un poco.”¹⁴⁴⁶

De hecho, la reavivación de cierta polémica sobre el fenómeno wagneriano se valoraba como extemporánea y carente de referentes auténticos en que basarse:

¹⁴⁴³ El Mercantil Valenciano, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁴⁴ El Radical, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁴⁵ Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁴⁶ Idem

“¿Qué impresión sacó el público anoche del teatro? Imposible reflejarla: era curioso aquello: en todas partes se volvía a discutir a Wagner, y a decir tales y cuales cosas respecto de lo que había salido a escena. Y tentaciones nos daban de salir al púlpito y predicar que el verdadero Wagner estaba... pero no, imposible: el espíritu de nuestros diletantes ya tiene su opinión formada y ¡cualquiera les afea! Reseñemos pues, reseñemos brevemente esta aparición de Brunhilda en la tierra de chufas.”¹⁴⁴⁷

La descripción de las reacciones finales resulta particularmente cáustica, reincidiendo sobre los temas del atraso y la falta de conocimiento:

“¡Y era de ver el gesto de algunos espectadores! Unos querían renovar, con admirable penetración (cuarenta años de retraso), aquellas diatribas antiwagnerianas de que la orquesta es la estatua y el drama el pedestal; otros eran víctimas del *wagnerium tremens*; quien hablaba de Bayreuth creyendo que es algún tenor; el de más allá preguntaba si en tiempo de los primitivos germanos iban los hombres de los bosques a acicalarse en la peluquería, rizándose el bigote inclusive; el de más allá se las daba de gran entendedor de la música wagneriana, y hablaba de romanzas, de arias, de dúos. Y al salir la gente ¡qué manera de enriquecer el idioma con términos nuevos! ‘ualquirias’, ‘gualquiries’, ‘ualkaria’, ‘ubalquiria’... Bueno, pues para diletantes así... basta y sobra.”¹⁴⁴⁸

El crítico de La Correspondencia de Valencia, una vez más, mostraba un criterio coincidente con el de López-Chavarri e ironizaba contra el público, caracterizado en los mismos términos de ignorancia y pretendida autosuficiencia:

“¡Y luego los juicios del público, de ese excelente público que compara artistas; que no tolera que se le turben las digestiones con emociones demasiado fuertes... esclavo del aria y de la romanza, no considerando posible que pueda de ello prescindirse; de ese otro grupo wagneriano por *snob*, que echa de menos un corito que rompa la monotonía! ¡Y también los juicios emitidos anoche, al final de cada escena, seguros, decisivos, lanzados con la serenidad mayestática del que en su ánimo no entró la duda, fruto de la meditación y del estudio!”¹⁴⁴⁹

Para este crítico tenía un carácter anecdótico lo que en el artículo de El Pueblo resultará el eje central para la valoración del público: “Como detalle de

¹⁴⁴⁷ Idem

¹⁴⁴⁸ Idem

¹⁴⁴⁹ La Correspondencia de Valencia, 27 de noviembre de 1907

mera observación apuntaremos que los primeros aplausos partieron del público de las alturas, de ese gran público para quien principalmente escribió Wagner”.¹⁴⁵⁰

En la crítica de El Pueblo, esa diferencia de estatus entre el público de localidades caras y baratas, se correspondía exactamente con la mejor o peor valoración de la obra, y resultaba la ocasión para cargar nuevamente contra las clases adineradas:

“En cuanto a la obra... en los pisos altos había buenos aficionados que la entendieron y que aplaudieron con loable tenacidad; había otros, que *presintieron* su grandiosidad, y también batieron palmas. Pero la entidad pública, ese público que está bien alojado en el patio, y, por lo tanto, en mejores condiciones y en más estricto deber de mirar y oír; ese respetable publiquito que, digan lo que quieran algunos ilusos, hasta ahora no lleva *comprendidas* más cosas de Wagner que el tenor de ‘Lohengrin’, sobre todo cuando el tenor canta fuerte y alarga mucho el *Elsa, io t’amo*, y la ‘romanza de la estrella’ del ‘Tannhäuser’, estuvo a la altura de una zapatilla sin tacón,... salvo contadas y honrosas excepciones que nos complacemos en distinguir.”¹⁴⁵¹

De todas formas, aunque la diferencia de clase parece esencial para este crítico, no se trataba sólo de eso:

“¿Será que el arte y el faetón¹⁴⁵² son incompatibles?. Indudablemente; pero es que anoche vimos incurrir en abominable superficialidad y hasta en punible irreverencia a personas que no usan faetón y ofrecen aspecto exterior de cultura.”¹⁴⁵³

Para Ignacio Vidal, el crítico de El Mercantil Valenciano, la disparidad de su propio criterio con el del público se convertía en una dolorosa cuestión personal, a modo de un divorcio no deseado:

“...aquella indiferencia que, lo digo ingenuamente, me hizo daño, me causó profunda contrariedad (...) porque muy raras veces no han coincidido las opiniones de los valencianos amantes de la música, con la humilde mía, que después de todo no es otra

¹⁴⁵⁰ Idem

¹⁴⁵¹ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁵² El faetón era un carruaje de cuatro ruedas, descapotable, muy querido por la aristocracia valenciana para pasear y hacerse ver por la Alameda.

¹⁴⁵³ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

que la de un sumando que se agrega al total (...) No, con esto no transijo, ni debo callar, porque lamento con toda mi alma que el público valenciano, por lo mismo que de él formo parte, no tributase a Wagner, el gran revolucionario del arte, el gran homenaje que se merece por sus excepcionales méritos.”¹⁴⁵⁴

Este crítico se siente especialmente perplejo ante la frialdad del público, por considerar que la comprensión del drama wagneriano no es difícil:

“Porque no se trata de ideas incomprensibles las que forman su contenido, no hay en ella nada de abstruso ni de ininteligible: todo en ella es clarísimo como la luz del mediodía; sólo basta para despertar una honda emoción en el ánimo, sentir el arte, como ha demostrado sentirlo cien y mil veces el público valenciano”

No parecen haber estado exactamente en el mismo lugar que Vidal los críticos de El Radical y de El Correo. Para el primero, la obra “produjo honda emoción”, y el público “seguía la representación con interés creciente, extasiado ante tanto arte y tanta belleza”.¹⁴⁵⁵ Para el segundo, se “escuchó con arrobamiento ‘La Walkyria’”, el público “progresa en sus gustos artísticos”, y “hoy ya le parece pobre, falta de ideas, aquel repertorio de vieja música italiana”.¹⁴⁵⁶ No obstante, la recomendación de valorar la obra mediante más audiciones haría ya por sí sola sospechar, aunque no dispusiéramos de otras críticas, que el entusiasmo ante la primera representación no fue tan completo como pretendían estos dos críticos. “No basta una ni dos representaciones para comprender todas las bellezas de *La Walkyria*; es preciso oirla muchas veces para apreciar en todo su valor la obra del músico alemán”,¹⁴⁵⁷ se lee en El Radical, mientras que en El Correo se señalaba, con bastantes más reticencias, que “los verdaderos *amateurs* se abstuvieron muy discretamente de aventurar una opinión definitiva con una sola audición, aunque afirmando desde luego que aquello era sabrosa miel, caudaloso río de oro, torrente de divinas emociones...”.¹⁴⁵⁸ En otras palabras, los *amateurs* que quieran obtener el calificativo de “verdaderos” por parte de este crítico, debían diferir su sentencia a posteriores audiciones.

¹⁴⁵⁴ El Mercantil Valenciano, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁵⁵ El Radical, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁵⁶ El Correo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁵⁷ El Radical, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁵⁸ El Correo, 27 de noviembre de 1907

La recomendación de más audiciones por parte de estos dos diarios hace difícil creer en la sinceridad de la descripción de un éxito completo y rotundo, permitiendo más bien suponer un intento de conducir al público hacia la admiración de la obra, mediante la combinación del halago con la prescripción de reiteradas y atentas escuchas, estrategia que puede presumirse más efectiva que la ya tradicional ridiculización ejercida por López-Chavarri. De todas formas, este otro crítico también confiaba en el buen efecto de sucesivas audiciones:

“Todo es empezar, y ya se irán acostumbrando los ‘amateurs’. ¡Como que hasta acabará por gustarles mucho ‘La Walkyria’!”.¹⁴⁵⁹

Más escéptico se mostraba sobre esta opinión el crítico de El Pueblo:

“Crean los indulgentes, que viendo y oyendo más ‘La Walkyria’, se le hará justicia. Bueno: así sea. Esperemos y ojalá tengamos la alegría de rectificar.”¹⁴⁶⁰

Lo cierto es que sí tuvo esa alegría, y en la segunda representación este mismo crítico reseñaba ya un triunfo sin sombras, cuya causa no se explica:

“Sea cual fuere la causa, el hecho cierto y positivo es que anoche ‘La Walkyria’ triunfó, y los artistas exitearon como diría un modernista. Para el primer acto hubo dos ‘levantamientos’ de telón; para el segundo -¡el segundo!- tres; y para el tercero dos más. Y no así como así, sino por aclamación general, de arriba a bajo y de bajo arriba. Los aplausos eran unánimes, cerrados, nutridos con ‘bravos’ y voces que revestían ya proporciones de entusiasmo, sobre todo al concluir la representación.”¹⁴⁶¹

López-Chavarri aprovechaba el éxito para rematar su pronóstico: “La obra gusta cada vez más (¡claro!) a medida que se va oyendo”.¹⁴⁶² El crítico de El Radical se mostraba particularmente entusiasmado con el cambio de actitud, desmintiendo de paso sus afirmaciones sobre el éxito de la primera representación. En su comentario merece notarse la estrecha relación que

¹⁴⁵⁹ Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁶⁰ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁶¹ El Pueblo, 28 de noviembre de 1907

¹⁴⁶² Las Provincias, 28 de noviembre de 1907

establece entre las ideas de orgullo local y de rendición al genio, aparentemente contradictorias:

“Los que adoramos a Wagner como el dios único del arte lírico, sentimos anoche una gran satisfacción sintiendo cómo van rindiéndose al poder de su genio los que pusieron algún reparo a la primera audición de *La Walkyria*. Ya anoche enmendaron su juicio después de oír la segunda representación, y no pudieron por menos que reconocer la grandiosidad que encierra el drama lírico wagneriano y sus bellezas sin límites. No puede suceder de otro modo, y más en esta tierra, donde se siente el arte en todas sus manifestaciones quizás como en ninguna parte. Tenemos la evidencia que *La Walkyria* ha de ser la obra predilecta del público valenciano una vez la haya saboreado por completo y apreciado en todo su valor las sublimes emociones que encierra. Wagner, el coloso maestro alemán, se impone con su genio soberano y con su talento rinde a las multitudes, para las que escribió su música especialmente.”¹⁴⁶³

Con todo, resulta un acontecimiento digno de señalarse que en esta ocasión el público prescindiese del hábito de interrumpir con aplausos los pasajes destacados, costumbre que se mantenía plenamente vigente en los reiterados *Lohengrin* locales. Era la primera vez que el público valenciano, en una representación wagneriana, reservaba sistemáticamente sus aplausos para el final de acto, destacando el crítico de *El Correo* “los esfuerzos que en varios pasajes de la obra hubo de hacer para que su entusiasmo no desbordara en bravos y palmadas.”¹⁴⁶⁴ Según el crítico de *El Radical*, este “esfuerzo” no resultó tan cumplido como refiere su colega de *El Correo*: “varias veces rompió el público en un aplauso durante la representación, subyugado completamente, pero cesó enseguida, ávido de oír nota por nota y dispuesto a no perder detalle.”¹⁴⁶⁵ Parece que es la propia naturaleza de la música, sin cesuras, la que imponía sobre la marcha este cambio de costumbres, sin que parezca existir intención previa al respecto.

Es difícil valorar el papel que jugó la prensa en el cambio de actitud del público entre la primera y la segunda representación. Probablemente no debe minusvalorarse el hecho de que todos los críticos se mostrasen partidarios de

¹⁴⁶³ *El Radical*, 28 de noviembre de 1907

¹⁴⁶⁴ *El Correo*, 28 de noviembre de 1907

¹⁴⁶⁵ *El Radical*, 28 de noviembre de 1907

la obra sin disidencia, pues el primer día no sólo se acreditaba cierta incompreensión de una parte del público, sino también actitudes de polémica antiwagneriana. Era bastante previsible que dichas actitudes hostiles, si algún crítico las hubiese alentado, no desapareciesen ya en la segunda representación. En lugar de esto, el antiwagnerismo fue unánimemente censurado en la prensa: desde el abierto sarcasmo de López-Chavarri, a la mucho más condescendiente calificación de “verdaderos *amateurs*”, que concede El Correo a quienes escuchen varias veces antes de juzgar. El entusiasmo de la crítica, por el contrario, no dejaba resquicio siquiera para la tibieza:

“La de ayer fue la noche más grande que ha tenido el teatro Principal; ayer ocurrió la mayor de las solemnidades artísticas celebradas en Valencia”.¹⁴⁶⁶

2.2.3.1.8 EL ARTÍCULO DE BELTRÁN DÍAZ.

POR UN WAGNERISMO SIN PRISAS

El 5 de diciembre aparecía en El Correo un artículo titulado “Wagneriana” y firmado por Beltrán Díaz Brito, que parecía fundamentalmente alentado por un ánimo conciliador entre el decidido wagnerismo de la crítica periodística y la inicial perplejidad de una parte del público local.

La idea de progreso lineal, asociada sin reparos con el logro wagneriano, se combinaba con el respeto hacia idiosincrasias geográficas, complicada combinación que se resuelve de manera más amigable que rigurosa.

Para Díaz el arte es “progresivo siempre, como todo lo humano”, y en esta progresión “la música alemana es la música del porvenir” y “Wagner es el verbo de la nueva orientación”, en cuya obra se impone “la psicología del pueblo alemán.” La consideración de la obra de Wagner no simplemente como nueva, sino también como específicamente alemana, dejaba abierta la posibilidad de un rechazo de carácter nacionalista que el articulista no llega a plantearse, probablemente porque aquello que el wagnerismo pugnaba aquí

¹⁴⁶⁶ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

por sustituir era otra tradición foránea, la italiana: en ningún momento menciona Díaz un carácter español o unos hábitos españoles, y sí un carácter de los “pueblos latinos”, donde el hábito local valenciano se sobrentiende incluido. Esta inclusión genérica en lo “latino” permite plantear la opción por la *novedad* germánica sin que resulte en detrimento de un orgullo local, y al mismo tiempo explicar las reticencias a la plena recepción de un repertorio que se considera superior, sin que dichas reticencias menoscaben el orgullo local, como sucedía invariablemente en las críticas de López-Chavarri. En definitiva, se trataría de reconocer la superioridad del repertorio wagneriano, pero contradiciendo al mismo tiempo la actitud despectiva hacia el público lento en reconocerlo:

“¿Cómo esa música que representa la más hermosa y franca expresión del arte, no entusiasmo de primera impresión a los pueblos neo-latinos? La respuesta la puede dar cualquiera que conozca medianamente las diferencias de carácter que separan estos pueblos de los germanos (...) No tienen, pues, razón los críticos para tildar de ignorantes ni faltos de sentimiento artístico a los pueblos que reciben con frialdad las primeras veces, las obras del gran maestro que un día anduvo unido a la poesía, porque una porción de causas concurrentes, determinadas por costumbres y sentimientos arraigados en la entraña de los pueblos latinos, detienen los triunfos indiscutibles de Wagner que en días próximos se proclamarán, sin duda”.¹⁴⁶⁷

Sería por tanto sólo cuestión de tiempo, y los críticos no deberían impacientarse ni intentar precipitar los acontecimientos. No obstante, de la misma descripción, bastante confusa, que ofrece Díaz sobre ese germanismo de cuño wagneriano, puede desprenderse una duda más que razonable sobre su pretendida conclusión de que todo sea cuestión de tiempo, y no mucho:

“La música wagneriana tiende a sustituir la antigua ópera arraigada en el corazón de aquéllos (los pueblos latinos), con el drama musical, amalgamando la música cósmica con la humana o ultrahumana, al traer a la escena toda una mitología al estilo greco-latino, extraña a nuestra raza, con las consecuencias de amores impuestos por medios mágicos en plena naturaleza, rebosante de energías y fuerzas extraordinarias que determinan los personajes místicos, resultando la música un todo armónico, lleno de calor y vida caballeresca y legendaria, ruda, salvaje si se quiere, pero que huye de los lugares comunes de lo romántico y sentimental.”¹⁴⁶⁸

¹⁴⁶⁷ El Correo, 5 de diciembre de 1907

¹⁴⁶⁸ Idem

La ausencia de una ópera nacional permitía obviar la incómoda situación de tener que imitar un estilo visionado en estrecha relación con una naturaleza poderosa y salvaje, en un contexto geográfico peninsular que no siempre ofrecía tales alicientes, y limitaba el asunto a la comprensión y admiración de la obra wagneriana. Queda sin resolver, pese a todo, el asunto de cómo es posible combinar la idea de progreso lineal, donde por principio lo posterior debe resultar superior a lo anterior, con una idea artística caracterizada geográficamente, sin que de dicha combinación resulte un sentido de superioridad de unos pueblos sobre otros, cuya peor parte correspondería en este caso a los latinos. Da la impresión que Díaz intenta salvar esta complicada pirueta ofreciendo simplemente un tupido relleno de adjetivos enfáticos que le permitan eludirla.

2.2.3.1.9 EL ARTÍCULO DE ANTONIO SOTILLO.

TEORÍA CONTRA SENTIMIENTO

El 3 de diciembre, en las líneas de *La Correspondencia de Valencia*, escribía el columnista Antonio Sotillo un extenso comentario titulado “Un enemigo de la música”, donde *Die Walküre* asumía la representación nada menos que de todo género de música, frente a un ataque contra el arte musical en su conjunto. El artículo adopta una forma dialogada entre el periodista firmante y un supuesto catedrático enemigo de la música, que realiza toda la argumentación y es descrito como persona de “una cultura admirable” pero carente de emociones: “carece de la inútil víscera en donde la poesía popular ha localizado el sentimiento”.¹⁴⁶⁹ Esta sería la cuestión central, pues según Sotillo “la música se escribe para las criaturas que tienen corazón”.

Las consideraciones se inician con una pregunta de Sotillo a su interlocutor: “¿Qué opina usted de *La Walkyria*?”. A la respuesta “¿yo?...nada”, siguen las aclaraciones de este personaje que ocupan todo el artículo, donde se cuestiona por un lado la sinceridad del entusiasmo del público valenciano

¹⁴⁶⁹ *La Correspondencia de Valencia*, 3 de diciembre de 1907

que aplaude la obra, y a continuación, sin solución de continuidad, el peso específico que corresponde a todo tipo de música dentro de la cultura general.

Sobre el público local se da por supuesta su ajenidad al disfrute wagneriano, el carácter fingido de su entusiasmo:

“¿Es que usted tiene la candidez de fiarse de las apariencias?. Fuera de Eduardo Chavarri, Juan M. Iborra, unos cuantos compañeros de usted y alguna media docena más de fieles devotos que han estudiado en serio al autor de *opera y drama*, y tienen capacidad, y sobre todo *cultura musical* suficientes para ser sinceros en su admiración, los demás, todos nosotros, ¿juzga usted que merecemos crédito por mucho que abramos la boca y levantemos los ojos al cielo en señal de asombro? ¡Ca! Hombre, gana de darnos pisto, presunción de buen tono, aristocrática y pueril vanidad!”¹⁴⁷⁰

Según este personaje, por tanto, la música wagneriana sólo sería apta para gente con una preparación extraordinaria, comparando su presentación a un público amplio con la extraña situación de recitar versos de Garcilaso o de fray Luis de León a un barrendero. Pero la alternativa a Wagner no consistirá en proponer para los teatros una música reputada de menos exigente, sino que a continuación se aprovecha el impulso para negar relevancia a cualquier tipo de música, situándola en un lugar marginal dentro del panorama de las artes y la cultura. Kant, Stendhal, Laprade y Hanslick, son las autoridades que desfilan en la argumentación contra la música. De Kant se alude a la opinión de que “con relación al placer, quizás la música ocupe el lugar supremo; pero con relación a la belleza no merece más que el último, porque sólo juega con sensaciones”.¹⁴⁷¹ Stendhal se cita para confinar el disfrute musical como hecho esencialmente fisiológico: “lo que le da superioridad marcada sobre la más bella poesía (...) es que en ella se mezcla un placer físico extraordinariamente vivo, aunque de poca duración y poca fijeza”.¹⁴⁷² Laprade¹⁴⁷³ corrobora la

¹⁴⁷⁰ Idem

¹⁴⁷¹ Esta valoración se encuentra, efectivamente, en la *Crítica del juicio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), capítulo XLIX, LIII (“Comparación del valor estético de las bellas artes”), aunque no referido a “la belleza”, sino a la cultura que proporciona cada arte al espíritu.

¹⁴⁷² Henri-Marie Beyle (1783-1842), que publicó bajo el seudónimo de Stendhal, no tuvo en realidad un concepto devaluado de la música, más bien al contrario: la música está presente en su obra literaria asociada con la posibilidad de alcanzar la felicidad. Él mismo había estudiado solfeo, violín, clarinete y canto, aunque demasiado tarde para dedicarse profesionalmente, y

inferioridad de la música en el panorama de las artes “por su vaguedad y falta de significación precisa, y por la inconsciencia que el mismo compositor tiene de su obra”. Se remata la cadena de autoridades antimusicales desde las líneas mismas de la teoría y crítica musical, con Eduard Hanslick y sus consideraciones formalistas, según las cuales “la música es incapaz de expresar ideas (...) por el carácter definido y concreto de éstas, tampoco puede expresar sentimientos, porque el sentimiento tiene la misma determinación que la idea, y no puede separarse artificialmente de ella. Lo único que podrá expresar la música del sentimiento es su *carácter dinámico*, lento o vivo, suave o fuerte. Pero el *dinamismo* es una cualidad del sentimiento, nunca el sentimiento mismo.”¹⁴⁷⁴ Es decir, el hilo conductor de la argumentación consiste en una idea subyacente que otorga predominio a lo concreto y permanente frente a lo indefinible y efímero, lo que permite encadenar en su contra una serie de citas que reconocen el carácter indefinido o efímero de la música, sin entrar a valorar si para sus autores eso representaba alguna objeción o más bien una ventaja. Se trataría por tanto de un posicionamiento antirromántico sobrentendido, pues en la mentalidad romántica el carácter indefinible de la música solía jugar en su favor, convirtiéndola en la más idónea de las artes para la expresión de ideas superracionales, frente a un racionalismo devaluado.¹⁴⁷⁵

No hay una conexión explícita entre aquella presentación inicial del catedrático como hombre sin sentimiento y sus posteriores alegaciones sobre el papel secundario de la música, pero en realidad ambos aspectos definen una posición estética del mismo rango sobre este personaje, antirromántica.

participó activamente en las polémicas musicales de su tiempo, escribiendo además biografías de Rossini, Haydn y Mozart.

¹⁴⁷³ Victor de Laprade (1812-1883), poeta y crítico francés de ideas conservadoras, al que sí cabe atribuir una actitud hostil hacia la música. De hecho escribió el ensayo *Contre la musique* (1880).

¹⁴⁷⁴ Ideas contenidas en *De lo bello en la música (Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst)*, 1854), del crítico y esteta Eduard Hanslick (1825-1904). Considerado el padre del formalismo musical, no cabe suponer en sus ideas una intención depreciativa hacia la música, y sí la negación en su naturaleza de cualquier contenido extramusical, lo que conduce más exactamente hacia el aislamiento que hacia la depreciación. En cualquier caso se trataba de un planteamiento incompatible con las ideas estéticas de Wagner, aunque esto no es objeto de consideración en el artículo.

¹⁴⁷⁵ Sobre esto puede consultarse la recopilación de ideas que ofrece Enrico Fubini en *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.253-296.

Tampoco se justifica la relación entre la crítica inicial a *Die Walküre* y la posterior dirigida contra toda la música en general, pero de nuevo la posición dentro del romanticismo de la obra wagneriana permite relacionar ambas cosas: la idea de *Gesamtkunstwerk*, elaborada precisamente hacia la época en que iniciaba Wagner este ciclo, implica un intento de relacionar orgánicamente todas las artes, articulándolas a través de un sentimiento compartido, donde la música adquiere una posición central; y en sus escritos de la última época, Wagner hará todavía más central el papel de la música, como se lee en su ensayo sobre *Beethoven* de 1870: “La música (...) encierra el drama en sí misma, puesto que justamente el drama, en correspondencia, expresa la única Idea del Mundo adecuada a la música”¹⁴⁷⁶ De manera que *Die Walküre* se situaba históricamente, de hecho, en el centro de un intento por situar a la música en una posición cultural central y articuladora, en oposición a la idea defendida por este personaje.

El artículo, que deriva hacia las consideraciones teóricas, fue contestado desde las líneas de El Pueblo oponiendo la simple emoción directa e irreflexiva:

“Aunque el *catedrático* interlocutor del señor Sotillo según *La Correspondencia*, si se entera de estas líneas, haga una mueca desdeñosa, es lo cierto que anoche unos cuantos seres vulgares gozamos viendo y oyendo ‘La Walkyria’. Una vez más hemos incurrido en la *cursilería*, en la *frivolidad* de conmovernos, o de darnos el inocente *pisto* de hacer como si nos conmoviésemos, ante ese arte ‘inferior’... para las orejas y *superior* para los oídos. Y aún nos permitíamos más: nos permitíamos -¡osadías de la ignorancia!- compadecer profundamente al *catedrático* y a los filósofos invocados por el *catedrático*. El público -sea cual fuere la causa del fenómeno- aplaudió mucho”.¹⁴⁷⁷

En realidad esta alegación, dirigida contra el supuesto *catedrático*, no contradice en nada el planteamiento general del artículo de Sotillo, quien daba a entender precisamente la falta de sentimientos como motivo del distanciamiento teórico respecto de la música. Confirmar la emoción directa como única respuesta frente a la teoría, respaldaba por tanto el mismo punto

¹⁴⁷⁶ WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.9, p.168, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.4286 (vid. *Wagner-SuD*, vol.9, p.105)

¹⁴⁷⁷ El Pueblo, 5 de diciembre de 1907

de vista de Sotillo, pero contradecía el de Wagner, que había justificado su producción artística mediante un voluminoso *corpus* teórico, además de leer obsesivamente el pensamiento de Schopenhauer a partir de 1854 (no terminó la música de *Die Walküre* hasta 1856), filósofo que situaba a la música en lugar privilegiado entre las artes: si la música tenía esa gran capacidad para impresionar directamente el ánimo, según Schopenhauer, era precisamente porque reproducía la realidad en un nivel más profundo que las demás artes.¹⁴⁷⁸ Tanto el artículo de Sotillo como la contestación en *El Pueblo*, seguían por tanto un camino opuesto al recorrido por el propio Wagner: separar las consideraciones teóricas del efecto directo de la música de Wagner. Un conocimiento muy deficiente de los presupuestos teóricos wagnerianos permitía dicha separación.

¹⁴⁷⁸ SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y como representación*, Madrid, Akal, 2005, p.284. El planteamiento de Schopenhauer a este respecto es que las artes en general invitan a la contemplación de las Ideas, de las que depende el mundo de los fenómenos, pero que estas Ideas son a su vez objetivaciones de la Voluntad, y la música es el único arte capaz de acceder a la contemplación de esa Voluntad.

2.2.3.1.10 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Siegmund: Alfredo Zongui

Sieglinde: Isabel Tofé

Brünhilde: Cecilia Gagliardi

Wotan: José Segura

Fricka: Barberi

Hunding: Vicente Gasparini

Helmwige: Hilda Luchi

Gerhilde: Maragat

Ortlinde: Coll

Waltraute: Becerra

Siegrune: Izquierdo

Grimgerde: Balaguer

Schwertleite: Luisa Urrutia

Rosswisse: Esteve

Director de orquesta: Edoardo Mascheroni

Director de escena: Eduardo Fleuriot

Decorados: Ricardo Alós Serra

Orquesta integrada por 60 músicos

El director Mascheroni recibió los mayores elogios. Los artículos de El Pueblo, Las Provincias, La Correspondencia de Valencia y El Correo, trataban de Mascheroni antes que de las voces, invirtiendo el orden habitual, que solía situar al director detrás de éstas pero antes de las consideraciones escenográficas. El buen sonido de la orquesta se reputaba prácticamente milagroso teniendo en cuenta el corto número de ensayos (catorce,¹⁴⁷⁹ durante ocho días¹⁴⁸⁰), y el mérito se atribuía casi en exclusiva al director. Tan solo el crítico de El Correo, en un pomposo alarde de orgullo local, intentaba que el mérito de la orquesta no se oscureciese bajo la sombra de su director:

¹⁴⁷⁹ El Mercantil Valenciano, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸⁰ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

“El maestro italiano habrá pensado muchas veces que con profesores como los valencianos encajan perfectamente facultades y talentos como los suyos, pues los músicos de esta noble tierra, además de una sincera vocación, reúnen incansable voluntad para el trabajo, dócil criterio para admitir las correcciones y alma de artista para no necesitarlas con frecuencia.”¹⁴⁸¹

López-Chavarri elevaba a rango de gesta el trabajo de Mascheroni y se preguntaba si le poseía el espíritu de Siegfried o el del Quijote, pero tampoco dejaba de señalar la buena disposición de la orquesta y la sintonía del director con sus músicos, recreando una curiosa imagen de heroísmo legendario enfrentado a los tiempos industriales, en buena sintonía con la autóctona imagen quijotesca:

“El maestro Mascheroni dirigirá *La Walkyria* en teatros de primer orden y con orquestas completas; pero estamos seguros de que en ellas no trabajará ni estará en la tensión constante y vigorosa de espíritu como aquí en Valencia, Ha sido un caballero enamorado de la dulcinea Walkyria, y esto es un rasgo de nobleza artística que hemos de ensalzar en estos tiempos de mercantilismo y de falta de ideales desinteresados.”¹⁴⁸²

Con más frecuencia se destacó la figura de Mascheroni como principal artífice del buen resultado orquestal, superando dificultades de medios y de tiempo, tal como hacía enfáticamente el crítico de El Pueblo:

“El trabajo del ilustre músico es admirable, inmenso; un prodigio: todo el que oyese anoche la orquesta encontrará pálidos estos elogios, por mucho que apuremos los adjetivos. Y si además, se tiene en cuenta lo que ‘La Walkyria’ cuesta de concertar en los grandes teatros, donde hay orquestas numerosas, peritísimas y homogéneas, y lo que ha hecho el maestro Mascheroni para que con ocho días de ensayos la orquesta del Principal la tocara como la tocó anoche, el aplauso se ha de convertir en aclamación al director vehemente e inteligentísimo y a los profesores laboriosos y valientes.”¹⁴⁸³

Un nuevo motivo de elogio hacia la profesionalidad de Mascheroni era referido por La Correspondencia de Valencia con motivo de la tercera

¹⁴⁸¹ El Correo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸² Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸³ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

representación: el director leyó en la prensa noticias inquietantes sobre su familia, poco antes de levantarse el telón, y se negó a recibir ninguna comunicación más al respecto hasta que terminase la representación.¹⁴⁸⁴

Alfredo Zongui cantaba por primera vez el papel de Siegmund. Se manifestó indispuerto el primer día, a pesar de lo cual se admiró ya su “hermoso registro de voz”¹⁴⁸⁵ y sus dotes de “buen actor”,¹⁴⁸⁶ destacando en el *racconto* del primer acto. Más crítico López-Chavarri, sobre el eterno tema de la autenticidad, señalaba que “en vez del estilo que la obra necesita, se preocupaba más de exterioridades del *bel canto*”,¹⁴⁸⁷ asunto sobre el que volvía a coincidir la crítica de La Correspondencia de Valencia, con una coincidencia no solo de ideas sino también de palabras, al señalar este otro diario que interpretó “acentuando la parte externa del personaje, para la mejor comprensión del público”.¹⁴⁸⁸ En representaciones sucesivas se le apreció más seguro y la prensa alabó todas sus intervenciones, tanto del primer como del segundo acto.

La juventud y voluntad de Isabel Tofé, que cantaba como Sieglinde, ganó la indulgencia de la crítica en la primera representación, a pesar de “algún deslíz en la entonación y alguna inseguridad”.¹⁴⁸⁹ En las representaciones siguientes estuvo más segura, “procurando equilibrar su trabajo con el de los demás artistas”¹⁴⁹⁰ y consiguiendo emocionar en el dúo del primer acto.

De entre las voces, fue la Brünhilde que hizo Cecilia Gagliardi la más elogiada por la prensa: “dijérase que el espíritu del inmenso Wagner descendió complacido para inspirarla”.¹⁴⁹¹ Se alababa tanto su “excelente oído, salvando a maravilla las difíciles entonaciones de la partitura, y sin que ni un instante se

¹⁴⁸⁴ La Correspondencia de Valencia, 2 de diciembre de 1907

¹⁴⁸⁵ El Radical, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸⁶ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸⁷ Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸⁸ La Correspondencia de Valencia, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁸⁹ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁹⁰ El Mercantil Valenciano, 28 de noviembre de 1907

¹⁴⁹¹ El Correo, 27 de noviembre de 1907

le notase vacilación”¹⁴⁹², como “la elegancia de su ademán, la expresión de su gesto”.¹⁴⁹³

El Wotan que cantó José Segura fue alabado no solamente por la calidad “robusta y grata”¹⁴⁹⁴ de su voz, sino también por la autenticidad de su interpretación. López-Chavarri, tan exigente sobre este punto, concedía que “tiene talento y condiciones admirables para dedicarse con excelente resultado a las obras de Wagner”,¹⁴⁹⁵ y en concreto centraba sus virtudes en la correcta declamación:

“Sabe declamar (cosa esencial en estas obras de Wagner) y este es el recurso que no conocen los artistas que confunden la declamación de Wagner con ese ‘recitado’ cantante, en virtud del cual no atienden a la expresión, al acento; resultado de ello es la fatiga que suelen producir las obras wagnerianas.”¹⁴⁹⁶

La interpretación del papel de Fricka por Barberi, en opinión de López-Chavarri, sucedió “más bien conciliativamente que con las amenazas de la razonadora esposa de Wotan,”¹⁴⁹⁷ mereciendo escasa atención en los demás críticos de prensa. Menos atención recibía el Hunding de Vicente Gasparini, saldándose con el escueto “muy aceptablemente”¹⁴⁹⁸ que le otorgaban los críticos de El Pueblo y El Radical.

El trabajo de las otras valquirias se valoraba teniendo en cuenta su actitud escénica, de manera bastante dispar. El crítico menos satisfecho era el del diario El Pueblo, que estimaba una escasa atención al canto:

“Si las ocho señoritas walkyrias, hermanas de Brunilda, se sirvieran cuidarse más de cantar con vigor, y menos del manto y de la túnica, atendiendo a los deberes del papelito, que no son grano de anís, ganaría la obra y lo celebraríamos todos.”¹⁴⁹⁹

¹⁴⁹² Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁹³ El Mercantil Valenciano, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁹⁴ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁹⁵ Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁹⁶ Idem

¹⁴⁹⁷ Idem

¹⁴⁹⁸ El Pueblo y El Radical, 27 de noviembre de 1907

¹⁴⁹⁹ El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

Por el contrario, López-Chavarri destacaba que “la escena de la cabalgata la realizaron con gran animación, y bien se notaba que no eran coristas”,¹⁵⁰⁰ mientras que el entusiasmado crítico de El Correo estimaba como acierto “el bello desorden de sus actitudes, la falta de método en su colocación en escena”, pues “lo contrario hubiera parecido coro de señoras, no de walkyrias”.¹⁵⁰¹

La crítica otorgaba por lo general una relevancia a las cuestiones escénicas muy superior a la habitual en otro repertorio. El diario El Pueblo situaba una extensa consideración escenográfica sólo por detrás de los comentarios sobre Mascheroni y Gagliardi, y por delante de los demás cantantes. Esta crítica enumeraba tres tipos de defectos, que consideraba perjudicaron notablemente el efecto de la obra: la excesiva iluminación en el final del primer acto (diálogo entre Siegmund y Sieglinde) y en la aparición de Brünhilde a Siegmund en el segundo, la mala situación de todos los personajes durante la escena del combate entre Hunding y Siegmund (final del segundo acto), y la falta de dos elementos de lucimiento, la carroza de Fricka y el caballo de Brünhilde, en los que ponía especial interés:

“La empresa, requerida por nosotros, nos dijo que no había puesto obstáculo ni tasa a dichos detalles. ¿Qué capricho de la dirección escénica los ha hecho omitir, con grave contravención a la voluntad del autor y daño del efecto de la obra?”¹⁵⁰²

El carro y el caballo siguieron sin aparecer en sucesivas representaciones. Respecto de la iluminación, el segundo día se concedía la luz de la luna para el diálogo entre Siegmund y Sieglinde, que tanto este crítico como el de El Radical reclamaban, pero no debió ser un cambio duradero, pues sobre la cuarta representación El Pueblo volvía a censurar a Fleuriot el “empeño que pone en dar luz cuando la luz estorba”.¹⁵⁰³ La situación escénica del final del segundo acto permaneció sin modificarse, y según la descripción parece que respondía a una intención de Fleuriot de realzar el acontecimiento

¹⁵⁰⁰ Las Provincias, 27 de noviembre de 1907

¹⁵⁰¹ El Correo, 27 de noviembre de 1907

¹⁵⁰² El Pueblo, 27 de noviembre de 1907

¹⁵⁰³ El Pueblo, 5 de diciembre de 1907

de la muerte de Siegmund, colocándola en un lugar destacado e impidiendo que Hunding retire su lanza; contra esta presunta intención, el crítico de El Pueblo invocaba la autenticidad, la fidelidad al autor, que llegaba a erigir en paradigma de modernidad, de un modo que hoy en día puede resultarnos llamativo:

“Otra vez nos tuvo a Hunding media hora ‘apurando la suerte de varas’ sobre Sigmundo, y además nos lo mató arriba del catafalco. ¿Por qué será el empeño de no permitir a Hunding el descenso en busca de su esposa, desacatando lo que Wagner, con muy buen acuerdo, tiene dispuesto?”¹⁵⁰⁴

“Y pensar que a estas alturas haya aún directores de escena que incurran en enormidades tales”¹⁵⁰⁵

El efecto escénico que más llamó la atención de la crítica fue el círculo de fuego del final de la obra; pero entre la crítica sólo Ignacio Vidal, en El Mercantil Valenciano, se percataba del fallo que afectó a la primera representación:

“La aparición del fuego que rodea el cuerpo de Brunilda estuvo anoche a punto de comprometer la existencia de tan apreciada artista, pues a causa de que no funcionaba la máquina de vapor colocada en la calle de Fidalgo y que produce el humo que la envuelve, se utilizaron otros medios, entre ellos luces de bengala, pero era tal la intensidad del humo de éstos, que llegaron a producir a la señorita Gagliardi un principio de asfixia, que por fortuna no tuvo consecuencias por la prontitud con que se acudió en auxilio de la celebrada artista” .¹⁵⁰⁶

El problema parece que quedó resuelto ya en la segunda representación, pues el crítico de El Pueblo dejaba constancia de que “la máquina de vapor funcionó bien”¹⁵⁰⁷

¹⁵⁰⁴ El Pueblo, 28 de noviembre de 1907

¹⁵⁰⁵ El Pueblo, 5 de diciembre de 1907

¹⁵⁰⁶ El Mercantil Valenciano, 27 de noviembre de 1907

¹⁵⁰⁷ El Pueblo, 28 de noviembre de 1907

2.2.3.2 LOHENGRIN EN DICIEMBRE DE 1907

Durante la misma temporada en que se producía el estreno valenciano de *Die Walküre*, la misma compañía ofreció dos representaciones de *Lohengrin*, los días 14 y 15 de diciembre, con la participación del venerado Francisco Viñas, siendo la segunda de estas funciones a su beneficio.

2.2.3.2.1 EL PÚBLICO, LA CRÍTICA Y MASCHERONI

El público llenó todas las localidades en ambas representaciones, la prensa reiteraba a *Lohengrin* como “la obra predilecta del público valenciano”,¹⁵⁰⁸ y quizás lo más particular del caso resultase precisamente el retorno a la inercia *italianizada* de las anteriores representaciones, por parte tanto del público como de una parte de la prensa, pese a que al mismo tiempo parecía estar produciéndose una ruptura con dicha inercia en torno a *Die Walküre*. Algún crítico recordaba que en la producción wagneriana no ocupa el mismo lugar *Die Walküre* que *Lohengrin*, “en la que este insigne músico poeta no hizo más que esbozar su reforma del drama musical”.¹⁵⁰⁹ Desde el público se volvía a responder con aplausos cada intervención destacada, sin esperar al final de acto, obteniéndose de Viñas la repetición del *racconto* en ambas ocasiones. En la función a beneficio del tenor, algunos críticos retornaban a un elogio visual de los asistentes, de sentido marcadamente elitista, que mantenía exactamente el mismo vocabulario de dos décadas atrás, con el consabido protagonismo de la ostentación femenina, cosa que curiosamente nadie hará el día siguiente cuando se comente el beneficio de Mascheroni con *Die Walküre*:

“La sala, palcos y galerías ofrecían aspecto solemne, realzado aún más por la belleza y atavío de nuestras paisanas.”¹⁵¹⁰

“El teatro estaba de bote en bote. Damas hermosas en los palcos, en las butacas y en las demás localidades, engalanadas con ricas preseas y preciosos trajes, contribuían a que la sala ofreciera un aspecto esplendoroso, brillante, como en las grandes solemnidades.”¹⁵¹¹

¹⁵⁰⁸ La Correspondencia de Valencia, 16 de diciembre de 1907

¹⁵⁰⁹ El Mercantil Valenciano, 16 de diciembre de 1907

¹⁵¹⁰ El Correo, 16 de diciembre de 1907

¹⁵¹¹ El Mercantil Valenciano, 16 de diciembre de 1907

Desde luego no fue este el caso de López-Chavarri, que mantenía su tradicional socarronería contra el público wagnerianamente desinformado: “no pronuncien ustedes ‘uañer’, como hacen algunos diletantes con vistas al valencianismo femateresco”.¹⁵¹²

Tampoco Mascheroni parecía ajustarse a la inercia italianizada del *Lohengrin* local. El crítico de La Correspondencia de Valencia, coincidente siempre con el criterio de López-Chavarri, le concedía el don de una relativa autenticidad:

“Fue un *Lohengrin* de los menos italianizados que hemos oído. Ni un solo efecto de esos que acostumbran a buscar los directores sin conciencia, que buscan el aplauso con el efecto exterior, sin respetos para Wagner ni para sí propios.”¹⁵¹³

Mascheroni no transigió con algunos cortes que solían hacerse; pero lo que de una manera más visible desmarcó a este director de los hábitos del público local, concretamente de la italianizada escucha discontinua, fue el incidente sucedido durante el preludio el día 14. El suceso se comentaba solamente en dos diarios, El Pueblo y El Mercantil Valenciano, pero fue sobre todo en el primero de estos donde el crítico se extendió con detalle, al presentar una buena ocasión para censurar el comportamiento del público de las localidades caras:

“Había comenzado la hermosa página; hacía primores de dicción y de igualdad la cuerda... y las puertecillas de los palcos se abrían y cerraban estrepitosamente, sosteníanse en el patio animadas conversaciones, y entraban por los pasillos de las butacas gentes que taconeaban como si cruzasen los corredores de la plaza de Toros. El maestro, nervioso, se impacientaba por momentos. En esto, unos groseros pasaron haciendo ruido por detrás de él, llegando hasta empujarle. Entonces, la batuta de Mascheroni, trazó violento un círculo y la orquesta paró en el acto. Hubo en el público un instante de sorpresa; pero en el acto estalló una nutrida salva de aplausos, tras de la cual hízose silencio absoluto, comenzó de nuevo el preludio y al concluir, una ovación recompensó la notabilísima labor de músicos y maestro. El arte se había impuesto.”¹⁵¹⁴

¹⁵¹² Las Provincias, 16 de diciembre de 1907

¹⁵¹³ La Correspondencia de Valencia, 16 de diciembre de 1907

¹⁵¹⁴ El Pueblo, 16 de diciembre de 1907

La descripción del suceso, bastante cargada ya de valoración y donde la imagen de la plaza de toros volvía a aparecer como antítesis de lo que debe ser el comportamiento en un teatro de ópera,¹⁵¹⁵ daba paso a continuación a una alegación contra los molestos, donde aparecía incluso la imagen de una revolución justa, pero en este caso dirigida no desde abajo, sino desde las *alturas* de una genialidad artística personal:

“Así como cuando por las vías legales no puede conseguirse que impere el derecho, es lícita la revolución, nos pareció perfectamente lícito que un rasgo de genialidad de un maestro prestigiosísimo, impusiese respeto y educación a los... *distraídos* que anteanoche perturbaban el orden en el patio del Principal en momentos de función artística. El caso de Mascheroni, no ha sido una rebelión contra el público, sino al contrario, un acto de defensa del derecho del auditorio y de los fueros del arte. Por eso el público, el verdadero público, el que va a oír y quiere que le dejen escuchar, aplaudió al maestro, sancionando así plenamente su noble rasgo de entereza. Los pocos, contadísimos señores, que, luego, en el entreacto, permitíanse criticarlo, olvidan que nadie tiene el derecho de molestar a los que vamos al teatro a oír, y que Wagner no escribió el preludio de ‘Lohengrin’ para acompañar las indiscretas charlatanerías y los irreverentes taconeos de los que toman el teatro serio como circo taurino. ¡Qué bien hizo Wagner en imponer el cierre de las puertas antes de empezar la representación!”¹⁵¹⁶

2.2.3.2.2 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

Mascheroni fue considerado el principal artífice de una versión donde “todo sabía a nuevo y a grande”,¹⁵¹⁷ con “efectos que aún no se conocían en Valencia”,¹⁵¹⁸ una labor “seria, sincera, llena de vida, de calor, de animación”.¹⁵¹⁹ En todas las críticas, en contra de la costumbre, la mención al trabajo del director precedía al comentario sobre los cantantes, lo que resulta destacable especialmente si se toma en cuenta que cantaba Viñas.

¹⁵¹⁵ El anterior crítico musical de El Pueblo, Vicente Ávalos “Cojuelo”, ya se ha visto que no rehuía comparaciones con la plaza de toros de sentido elogioso, pero resultaba un caso excepcional, asumiendo los demás críticos la imagen taurina como paradigma de lo que no debía ser el teatro de la ópera.

¹⁵¹⁶ El Pueblo, 16 de diciembre de 1907

¹⁵¹⁷ Idem

¹⁵¹⁸ Las Provincias, 16 de diciembre de 1907

¹⁵¹⁹ La Correspondencia de Valencia, 16 de diciembre de 1907

Sobre Viñas volvían a caer los exaltados elogios de la prensa valenciana, destacando una vez más las cualidades de su voz y el manejo flexible y adaptado a la expresión. A pesar de los años, la voz de Viñas parecía mantenerse en perfectas condiciones, pero además el crítico de La Correspondencia de Valencia aseguraba que continuaba progresando como intérprete. En ambas representaciones el *racconto* fue ovacionado y Viñas ofreció su repetición cantándolo en castellano. Entre los regalos que recibió el día de su homenaje, se encontraban dos medallones con los bustos de Liszt y Wagner, obsequio de una peña denominada “El Éxito”.

Cecilia Gagliardi fue elogiada en su papel de Elsa, tan distinto en carácter del de Brünnhilde, por lo que se admiraba “lo fácil que es para ella plegarse a las exigencias de cada tipo que interpreta”.¹⁵²⁰ El crítico de La Correspondencia de Valencia, sobre el recurrido asunto de la autenticidad, hacía notar que no ofreció la Elsa “noña e insípida usual”, sino “una comprensión casi perfecta del personaje de Wagner.”¹⁵²¹ No tan específicamente wagneriana la encontraba el crítico de El Pueblo, que al elogiar sus dotes de actriz la valoraba como “una ‘Elsa’ muy *latina*, muy dramática, muy suya”,¹⁵²² dotes de actriz que no dejaba de mostrar cuando no cantaba, pues “en los momentos de silencio interpreta con gestos y actitudes lo que la música indica.”¹⁵²³

Concepción Dahlander volvía a ofrecer el papel de Ortrud que ya cantara en Valencia dos años antes, recogiendo nuevamente elogios unánimes de la prensa.

El Telramund de Maggi sólo mereció algún reproche por parte de López-Chavarri, según el cual cantó “con más vistas al azúcar que a la antigua rudeza

¹⁵²⁰ El Mercantil Valenciano, 16 de diciembre de 1907

¹⁵²¹ La Correspondencia de Valencia, 16 de diciembre de 1907

¹⁵²² El Pueblo, 16 de diciembre de 1907

¹⁵²³ Las Provincias, 16 de diciembre de 1907

germánica”,¹⁵²⁴ mientras el papel de rey por Sabélico obtenía escuetos elogios, y de Fernández se comentaba que fue “un discreto Herald”.¹⁵²⁵

De los coros apenas se señalaba que el maestro Pascual consiguió “que apianen y canten con afinación y con colorido”,¹⁵²⁶ mientras que del decorado se aprobaba su renovación pero se criticaba nuevamente a Fleuriot el exceso de luz en algunos cuadros, en este caso al comienzo del segundo acto y en la cámara nupcial.¹⁵²⁷

¹⁵²⁴ Las Provincias, 16 de diciembre de 1907

¹⁵²⁵ El Pueblo, 16 de diciembre de 1907

¹⁵²⁶ Idem

¹⁵²⁷ Idem

2.2.3.3 LOHENGRIN EN LA PLAZA DE TOROS EN JUNIO DE 1910

Desde 1907 se venían realizando funciones operísticas de verano en la plaza de toros, que permitía un aforo amplio y unos precios populares, a cambio de unas notables deficiencias acústicas y escénicas.¹⁵²⁸ El precio de las localidades caras no sobrepasaba el de las más baratas en el Teatro Principal.¹⁵²⁹ Las fechas veraniegas, inoportunas para el público aristocrático, permitían por otro lado contar con la disponibilidad de cantantes que habían terminado temporada en otros teatros.¹⁵³⁰

En junio de 1910 se presentaba en este curioso recinto una compañía regentada por la cantante sevillana Elena Fons, que ofreció dentro de la temporada dos representaciones de *Lohengrin*, los días 24 y 29 de junio, aprovechando decorados y *atrezzo* del Principal. El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Luis Iribarne

Elsa: Beatriz Ortega Villar

Telramund: Vicente Tarazona

Ortrud: Dolores Bordabio

Rey: Luis Foruria

Heraldo: Juan Palou

Director de orquesta: Esteban Puig

Orquesta compuesta por 45 músicos y coro de 30 voces.

Se practicaron sustanciosos recortes en la partitura, sobre los que ironizaba López-Chavarri:

¹⁵²⁸ Véanse p.162-163

¹⁵²⁹ Véase p.264

¹⁵³⁰ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.103

“Anoche se cantó *Lohengrin*. O, por mejor decir, y para ser justos, una selección de la obra wagneriana, que podríamos representar gráficamente del siguiente modo: ‘L.h.n.g.n’. El público, convencido de que por los precios que se le piden, todo cuanto se le de es merecedor de las mayores simpatías, llenaba el redondel y gran parte de los demás sitios de la Plaza”.¹⁵³¹

La crítica de La Correspondencia de Valencia fue especialmente elogiosa con el evento, sobre el que nadie planteaba especiales exigencias:

“Ocurre con frecuencia que en esta clase de compañías, formadas a destiempo, opéranse milagros. En temporadas *serias*, con precios elevados y *la mar* de pretensiones, hemos visto pocas veces obras interpretadas con tanto cariño, con tanto cuidado como el puesto anoche en la ejecución de *Lohengrin*.”¹⁵³²

Beatriz Ortega cantando el papel de Elsa fue la voz más elogiada por la crítica: “idealizó la hermosa figura de Elsa y fue extraordinariamente aplaudida.”¹⁵³³ También fue elogiado escuetamente el tenor Iribarne y los demás intérpretes, con excepción de los coros. Alejandro Carvia, en El Correo, hizo notar las deficiencias escénicas, relacionadas con las habituales exigencias de realismo: “en el tercer acto, donde faltó una ventana, y donde las paredes de una alcoba, ¡precisamente de una cámara nupcial! eran de cristal.”¹⁵³⁴

2.2.3.3.1 EL ARTÍCULO DE ALEJANDRO CARVIA

En lugar de realizar la crítica habitual de este *Lohengrin*, bajo el nombre de Alejandro Carvia¹⁵³⁵ publicaba El Correo un humorístico artículo relativo al público, que merece la pena referir aquí fundamentalmente por dos motivos: la constatación del escaso respeto por la escucha que se consentía en el recinto taurino, y sobre todo, la pretensión de incardinar los modelos de comportamiento de los héroes del escenario sobre la vida real. A este respecto

¹⁵³¹ Las Provincias, 25 de junio de 1910

¹⁵³² La Correspondencia de Valencia, 25 de junio de 1910

¹⁵³³ El Mercantil Valenciano, 25 de junio de 1910

¹⁵³⁴ El Correo, 25 de junio de 1910

¹⁵³⁵ Poco se sabe de este nombre, que aparece firmando críticas operísticas en este diario y por estas fechas, bien como “Alejandro Carvia”, bien como “A.C.”, y probablemente también como “C.A.”

carece de especial relevancia que la anécdota relatada sea cierta, inventada o meramente exagerada, pues la pretensión de verosimilitud la convierte ya de por sí en descriptiva de un ambiente real.

“El romantico caballero del cisne, bello ideal de pollitas espirituales y aun de respetables jamonas que pretenden encontrar su Lohengrin en cualquier estudiante de primer año, me hizo ir anoche a la plaza, con el propósito de pasar solo la velada, sin amigos, que en el pasaje más hermoso me preguntaran por una tía que tengo en Ceuta, o lo que es lo mismo, sin ningún pelma que me impidiese oír a mi gusto las innumerables bellezas del coloso alemán.

Entré ocultándome en la pista: conquisté una silla, que anoche era algo así como conquistar una fortaleza, y me dispuse a deleitarme.

Y efectivamente; apenas la orquesta había preludiado las primeras notas, oigo unas vocecillas y risas que en otra ocasión me hubiesen parecido de ruiseñores, pero que entonces me helaron de espanto; un ¡Buenas noches! con voz de bajo profundo, y me veo rodeado de toda una familia, ¡y qué familia! No era una familia de esas que se estilan, de esas que tienen razón de ser y que pueden admitirse en cualquier parte; era una familia que parecía escapada del arca de Noé, era un matrimonio con siete hijas, todas con sombrero *Chantecler*, de confección casera, y con un galguito monísimo que la menor llevaba en brazos.

Un sudor copiosísimo invadió todo mi ser, y con ser mi temperamento vesubiano, me quedé helado.

-Helado, mamá, helado- decía una de las niñas, viendo pasar un camarero.

-El hado me proteja- mascullaba yo para mis adentros con desesperación.

Poco tiempo después recayó nuestra plática sobre ‘Lohengrin’.

-Eso- decía la mamá refiriéndose al defensor de Elsa- no lo hay. ¡Venir de *lenguas* tierras a sostener la virtud de una mujer...!

-¡De luengas...!- corregía el papá.

-¡De donde sea!- replicaba la mamá- ¡Y a mí no me corrijas! ¡Más valiera, ¡oh esposo casi infiel! que os miraseis los hombres en el espejo del noble hijo de Parsifal!

-¡Quedaríamos lucidos!

-¿Por qué, Dimas?

-¿Por qué? Bien claro está. Viene de apartados lugares, expone su vida por una mujer a quien no conoce y luego tiene que abandonarla porque le sale rana.

-No hables así de Elsa, o no respondo de que me de el ataque....

-Pero mujer, si yo no soy el que hablo, es la leyenda, y ahora lo verás tú misma. Elsa se queda sin Lohengrin por la maldita curiosidad de las mujeres, y conste que al llamar maldita a la curiosidad me refiero a que lo quieran saber todo, y cuanto menos les importe mejor.

-¡No seas lenguaraz!

-Pero papá, ¿siempre habeis de estar así?

-¡Es que tu padre!...

-¡Es que tu madre!...

-Bueno -interrumpió por fin la mayor,- ¿para esto hemos pedido las nueve entradas de favor?

Se acabó la cosa y a ver la función.

Por fin pude dirigir una mirada al escenario y enterarme de los últimos acordes de la ópera. (...)"

Se confirma en este jocoso artículo, por un lado la tendencia a concebir los héroes wagnerianos como modelos de connotaciones morales, adaptados a los patrones burgueses de comportamiento, y por otro lado esa tendencia a hacer de Elsa una simple mujer indiscreta, contra la que ya ironizara más de diez años atrás López-Chavarri.¹⁵³⁶ Aunque la escasa información disponible sobre estos aspectos no permite afirmaciones concluyentes, conviene notar que la cuestión moral ya había inclinado al conservador Teodoro Llorente hacia una divergente valoración sobre los personajes de Lohengrin y de Tannhäuser, claramente favorable al primero.¹⁵³⁷

¹⁵³⁶ Véase p.422

¹⁵³⁷ Véanse p.287-289 y 320-323

2.2.3.4 TANNHÄUSER EN 1911

En mayo de 1911 volvía a representarse *Tannhäuser* en el Teatro Principal de Valencia, traído por una compañía procedente del Teatro Real de Madrid que dirigía José Tolosa. Hubo solamente dos representaciones, los días 19 y 21 de mayo, con recortes, y caracterizadas por la escasez de ensayos y la debilidad en el reparto, con la excepción notable de Francisco Viñas y en menor medida de Segura Tallien.

2.2.3.4.1 INTERPRETACIÓN Y PÚBLICO EN LA PRENSA:

OBERTURA BAILADA, SUSTITUCIONES DE URGENCIA, VIÑAS POR LA AUTENTICIDAD

El reparto fue el siguiente:

Tannhäuser: Francisco Viñas

Venus: Beatrice Costa (o Kostta, según artículos)

Elisabeth: Luz Blay (o Sblay) el día 19 y Carmen Causade el 21

Wolfram von Eschenbach: José Segura Tallien el 19 y Giuseppe Nistri el 21

Director de orquesta: José Tolosa

Director de escena: Vicente Peiró

Orquesta de 50 músicos y coro de 50 voces

La primera representación adoleció de falta de ensayos y de una Elisabeth excesivamente inexperta en la voz de Blay. Esta falta de ensayos se puso de manifiesto ya en la obertura, con un incidente que López-Chavarri reflejaba del siguiente modo:

“Anoche, para que la representación fuese más original, se hizo lo que ni en Bayreuth se ha llegado a realizar: bailar la obertura a telón corrido y con las bailarinas luciendo sus bellezas. Ello merece consignarse, para que vean los que suponen que en Valencia nos quedamos atrás de lo que hacen los extranjeros, también -cuando llega el caso- sabemos sobrepasarlos.”¹⁵³⁸

¹⁵³⁸ Las Provincias, 20 de mayo de 1911

No se trataba de la versión de París del *Tannhäuser*, que enlaza la obertura con el balet del Venusberg, pero tampoco de un efecto intencionado; López-Chavarri usaba del sarcasmo sobre un contratiempo, que el crítico de La Voz de Valencia explicó de manera más directa:

“...se aplaudió al maestro Tolosa y a la orquesta, después de la sinfonía, que se repitió, ocurriendo entonces un curiosísimo incidente, pues se levantó el telón y las bailarinas pusiéronse a danzar. Tuvimos anoche, pues, la sinfonía de *Tannhäuser* bailada.”¹⁵³⁹

En realidad se repitió solamente la parte final de la obertura,¹⁵⁴⁰ que este crítico denomina arcaicamente “sinfonía”, y el suceso del baile en momento equivocado provocó la hilaridad general del público, como refieren otros artículos de prensa.

López-Chavarri volvía al sarcasmo para referirse a los fallos orquestales y vocales:

“El cronista no comprende cómo después de tanto obtener los *amateurs*, aún había alguno que no estaba del todo satisfecho. Hasta le diríamos que se dio tanto de torna, que con las notas complementarias que surgieron de gargantas, y boquillas y cajas sonoras, pudiera escribirse otro *Tannhäuser*, y esto no puede ser mayor generosidad artística.”¹⁵⁴¹

Según Ignacio Vidal “la ejecución de la grandiosa obertura dejó que desear; pero el público, sugestionado por las sonoridades del metal en su último periodo, pidió la repetición”.¹⁵⁴² En la segunda representación, según el mismo crítico, la obertura “salió más ajustada, pero no por esto dejó de ponerse en evidencia el desequilibrio sonoro entre el metal y la cuerda, por el escaso número de violines.”¹⁵⁴³ También el crítico de El Correo refería que la orquesta

¹⁵³⁹ La Voz de Valencia, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴⁰ El Pueblo, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴¹ Las Provincias, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴² El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴³ El Mercantil Valenciano, 22 de mayo de 1911

actuaba “luchando con el inconveniente del número”,¹⁵⁴⁴ aunque en otros diarios se elogió moderadamente el trabajo de los músicos.

López-Chavarri refería sarcásticamente otro incidente escénico desafortunado durante la primera representación, que no menciona el resto de la prensa:

“En el acto segundo llegó la emoción del conjunto a tal extremo, que el tablado del fondo se vino abajo, sin duda, conmovido.”¹⁵⁴⁵

El otro aspecto más débil de esa primera representación fue el papel de Elisabeth que recayó sobre Luz Blay. La empresa mantuvo en secreto esta decisión hasta el último momento, sin duda para no retraer al público, por tratarse de una soprano inexperta. Ignacio Vidal expresó con especial contundencia el parecer general:

“Jamás debía haber permitido la empresa, por su propio interés, y mucho menos la dirección artística, confiar el importante papel de Elisabetta a una tiple principiante, o por lo menos que no se sabía su partícula. Esto, además de desequilibrar la interpretación y deslucir la obra artística, resulta hasta inhumano, pues expone al artista que trabaja en condiciones tan desfavorables a convertirse en blanco de la indignación del público.”¹⁵⁴⁶

En la segunda representación se cambió a Blay por Carmen Causade, que fue juzgada con reservas por la prensa y aplaudida en algunos momentos por el público.

Otra sustitución del segundo día fue la de Segura Tallien por Giuseppe Nistri, en el papel de Wolfram von Eschenbach. En este caso no se debió a la escasa calidad, pues Segura fue junto con Viñas el único elogiado sin reservas, sino a su marcha obligada para cumplir compromisos adquiridos en Barcelona.¹⁵⁴⁷ La crítica en prensa aprobó sin entusiasmo el trabajo de Nistri, tras haber aplaudido con decisión el de Segura.

¹⁵⁴⁴ El Correo, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴⁵ Las Provincias, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴⁶ El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴⁷ El Mercantil Valenciano, 22 de mayo de 1911

El público llenó el teatro en la primera representación, pero en vista de las deficiencias se retrajo algo en la segunda, que sin embargo salió más ajustada.

La interpretación de Viñas, que obtuvo los previsibles elogios de la prensa y el aplauso del público, merece aquí notarse especialmente por el carácter *auténtico* que le otorgó el principal valedor en prensa de dicho parámetro, es decir Eduardo López-Chavarri, que lo proclamaba como “uno de los más afortunados intérpretes wagnerianos que conocemos”.¹⁵⁴⁸

“Aquí nada de calderones, ni de *fioriture*, ni de concesiones de gusto dudoso. Todo arte y corazón, aunque ciertos ‘inteligentes’ de ‘doublé’ no encuentren el arte falso que adoran.”¹⁵⁴⁹

Ignacio Vidal confirmaba que Viñas interpretó “sin valerse de efectos de relumbre, cosa que le sería fácil si no tuviera una conciencia artística, depurada por el estudio y la observación”,¹⁵⁵⁰ mientras el crítico de El Pueblo reiteraba que lo hizo “sin falsear la obra del maestro, es decir sin hacer concesiones a la galería”,¹⁵⁵¹ y el de La Voz de Valencia sentenciaba en el mismo sentido:

“Arte serio y digno es lo que nos regaló el señor Viñas, y el público parece ir comprendiendo el valor de este arte sobre los calderones vocales vacíos de sentido”¹⁵⁵²

Tan solo el crítico del conservador Diario de Valencia se posicionaba en la conocida preferencia por las demostraciones vocales, opinando que Viñas “se reservó en algunos momentos”, si bien “en los momentos culminantes su voz adquiría aquella sonoridad y vibración que arrebató.”¹⁵⁵³

¹⁵⁴⁸ Las Provincias, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁴⁹ Idem

¹⁵⁵⁰ El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁵¹ El Pueblo, 22 de mayo de 1911

¹⁵⁵² La Voz de Valencia, 22 de mayo de 1911

¹⁵⁵³ Diario de Valencia, 22 de mayo de 1911

Pero es sobre todo al comentar la segunda representación, cuando López-Chavarri dibujó un cuadro de Viñas enfrentado a la inercia, no sólo del público local, sino principalmente de los demás intérpretes y de los mismos directores de escena y de orquesta, a los cuales parece haber impuesto sus propias exigencias de autenticidad. En la descripción que este crítico ofrece, el creador artístico aparece equiparado en rango al Creador divino; frente a sus exigencias, concebidas por tanto como del más alto rango, quedan ridiculizados una vez más los calificativos tradicionales de “atenienses” e “inteligentes”, aplicados respectivamente para elogiar el interés por la cultura de los valencianos y el trabajo de los buenos directores. En atención al servicio del autor, quedaba además justificada la transgresión de las jerarquías establecidas dentro de una compañía operística:

“Viñas, sépanlo los ‘atenienses’ de a perra chica, interpreta *Tannhäuser* como pocas veces puede verse (...) Quienes desean que *Tannhäuser* o *Lohengrin* se interpreten como si fuesen romanzas de *Pagliacci*, no podrán jamás comprender el inmenso trabajo de Viñas, su profundo estudio de los menores efectos, su concepción wagneriana del personaje. Y como aquí andamos en eso de wagnerismo más a la cola de lo que todos se figuran, por eso quería Viñas fundir movimientos orquestales, colorido instrumental en la acción dramática, como Dios y Wagner mandan, y maestros ‘inteligentes’ no comprenden ni comprenderán jamás. ¿Dónde se ha visto -decían- a un tenor querer dirigir la escena y la orquesta? Y ello era necesario: porque para dar (siquiera fuese remotísima) una idea de las intenciones de Wagner, preciso era el trabajo inmenso que Viñas se proponía, luchando contra todo, teniendo el convencimiento y la práctica de ese arte, y viendo que a su alrededor se practicaba lo contrario.”¹⁵⁵⁴

Una interpretación entendida en esos términos de autenticidad wagneriana no se concebía sólo como una manera de cantar más atenta al sentido del texto que a la demostración vocal, sino que implicaba también gestos y movimientos en una actuación escénica congruente con el personaje: en palabras de López-Chavarri referidas a Viñas, “uniendo ritmo, canto, acentos, gestos y movimientos en magnífica unidad. (...) No es el *cantante* el que le interesa hacer resaltar, sino el personaje”.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵⁴ Las Provincias, 22 de mayo de 1911

¹⁵⁵⁵ Las Provincias, 22 de mayo de 1911

Además de constatar este decidido giro de Viñas hacia una autenticidad radical, bendecido por la crítica más exigente, resulta interesante observar las reacciones del público valenciano ante la ruptura de la inercia interpretativa. En la primera representación parece que el público esperaba al Viñas de las demostraciones canoras, tal como venía acostumbrado a contemporizar en sus Lohengrin valencianos, o al menos eso cabe suponer de lo que refiere el crítico de El Pueblo:

“Justo es decir que el público estuvo prudente, en parte por consideración a Francisco Viñas, a quien no se hizo la debida justicia, por el prejuicio que aquí existe de alborotarse ante el ‘calderón’ o la nota agudísima, que no es precisamente la cualidad que distingue a los verdaderos cantantes.”¹⁵⁵⁶

Vidal coincide en que “el aplauso no fue tan intenso ni tan unánime como se merecía el eminente artista”,¹⁵⁵⁷ pero lo achaca más bien a “las circunstancias que concurrieron en la interpretación”.¹⁵⁵⁸ El Correo se limitaba a confirmar que “no arrebató al público en la forma que otras veces lo ha hecho”.¹⁵⁵⁹

En la segunda representación el éxito de Viñas fue mucho más completo, en esto coincide toda la prensa, pero los motivos no quedan del todo determinados. El crítico de El Pueblo alude a que “estaba mejor de voz que la noche anterior”,¹⁵⁶⁰ lo que hasta cierto punto se contradice con la ya vista observación de su colega en el Diario de Valencia, opinando que “se reservó en algunos momentos”, y con la de Vidal en El Mercantil Valenciano, que al escuchar la primera representación ya estimaba que Viñas “se halla en la plenitud de sus facultades poderosas”.¹⁵⁶¹ La mejor compañía que supuso el cambio de Blay por Causade permite comprender que el éxito se extendiese al segundo acto, pero no afecta al pasaje más alabado en ambas ocasiones, el *racconto* del tercero, salvo en el clima más o menos favorable que hubiese

¹⁵⁵⁶ El Pueblo, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁵⁷ El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁵⁸ Idem

¹⁵⁵⁹ El Correo, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁶⁰ El Pueblo, 22 de mayo de 1911

¹⁵⁶¹ El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

generado con anterioridad. López-Chavarri, tan proclive a desmarcarse del criterio del público a la menor ocasión, apuntaba en la dirección de un cierto convencimiento genuinamente wagneriano, generado en la segunda escucha:

“Viñas no quiere que los espectadores aplaudan a Viñas, sino que se sugestione y se emocione con los dolores de Tannhäuser, el caballero cantor. Esto es de una dignidad, de una nobleza artística tan grande, que se necesita públicos depuradísimos para alcanzarlo a comprender en toda su intensidad. Y algo de ello entró anoche en el auditorio, cuando en el tercer acto, sobre todo, un escalofrío de arte corrió por la sala, y se tradujo luego en la más entusiasta y calurosa ovación.”¹⁵⁶²

A favor de una receptividad del público, ante las novedades de repertorio o interpretativas, puede recordarse lo sucedido cuatro años antes con *Die Walküre*, donde la perplejidad inicial se transformó en éxito desde el segundo día. Otro dato relacionado con *Die Walküre*: sin responder a consigna previa, el público reservaba el aplauso para final de acto, en respeto por una música sin solución de continuidad; el *Lohengrin* de la misma temporada, sin embargo, retornó a las costumbres habituales del público. Este *Tannhäuser* no cambió en general dichas costumbres, pues pertenece al mismo periodo compositivo de *Lohengrin*, aunque Vidal observaba que tras interpretar Segura el canto a la estrella de la noche, el público habría aplaudido “de permitirlo la música, que no tiene solución de continuidad cuando aquélla concluye.”¹⁵⁶³

Toda esta sucesión de observaciones permite esbozar la idea de un público receptivo ante las novedades, sean de repertorio o meramente interpretativas, que adapta su comportamiento a lo que escucha, en lugar de intentar que lo escuchado se adapte a sus ideas preconcebidas, pero que tarda cuando menos dos representaciones en aprender a valorar lo que resulta novedoso. De ser así, se habría prácticamente invertido la actitud del público de dos décadas atrás, cuando en 1893 era el público quien obligaba a Viñas a modificar su interpretación inicial de *Lohengrin*, o cuando en 1896 rechazaba estruendosamente la interpretación preciosista de Ibós. Es cierto, por otra parte, que Viñas se presentó en esta ocasión con unos criterios propios mucho

¹⁵⁶² Las Provincias, 22 de mayo de 1911

¹⁵⁶³ El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

más decididos y menos necesitado de recaudar un aplauso fácil, como también es cierto que la crítica de más prestigio se encontraba a estas alturas casi unánimemente decantada a favor de la autenticidad wagneriana; pero en cualquier caso, parece que puede constatarse que el anterior protagonismo de las ideas preconcebidas en el público había derivado hacia actitudes mucho más receptivas.

2.2.3.4.2 LA CRÍTICA: ACEPTAR O RECHAZAR VERSIONES MEDIOCRES

Desde el estreno valenciano de *Die Walküre* en 1907 y el *Lohengrin* de la misma temporada, pese a las buenas expectativas que tal acontecimiento parecía despertar, no se volvió a escuchar una obra escénica de Wagner en el Teatro Principal hasta este *Tannhäuser* de 1911. En toda la ciudad sólo cabe referir el *Lohengrin* que se montó en la Plaza de Toros el año anterior, en las condiciones precarias de aquel recinto que ya se han mencionado. Para el crítico de El Pueblo, el deseo de escuchar Wagner en el Principal pesaba más que las objeciones a un montaje apresurado y a un reparto en general mediocre:

“Pero así y todo, ya nos daríamos con un canto en el pecho con tal de saludar a Wagner frecuentemente desde la sala de nuestro primer coliseo; porque es realmente lamentable el ostracismo en que se le tiene, por culpa de la ignorancia del público y de la cobardía, cuando no la torpeza, de las empresas.”¹⁵⁶⁴

La alusión al público como motivo de la ausencia wagneriana resulta enigmática, si se tiene en cuenta que *Lohengrin* continuaba siendo la obra más reclamada, y que la aparición de *Die Walküre* se había saldado con su aplauso. Una versión más extensa y motivada de la situación se ofrecía en el diario La Correspondencia de Valencia, especialmente en lo que a la “torpeza” de las empresas se refiere, con veredicto final inverso sobre la oportunidad de montajes apresurados:

¹⁵⁶⁴ El Pueblo, 20 de mayo de 1911

“No es posible presentar al público obras de la importancia de *Tannhäuser* con unos cuantos ensayos y con un marco endeble y grisáceo, para que se destaquen una o dos figuras ofrecidas como pabellón que cubra tan insignificante mercancía. Sabemos de memoria que en teatros de provincia, donde existe poca población flotante que permita la renovación constante del público, no es posible invertir una temporada larga en una o dos obras. Aun siendo corta, como la presente, exige el público cartel variado. Esto, aun aun, cabe pasarlo en obras del antiguo repertorio, la generalidad de las cuales parece escrita para que luzca su agilidad de garganta una *diva* o un *dívo*, pero en los sublimes poemas del músico poeta, en donde, sin desaparecer en absoluto la labor individual, tienden todos, orquesta, coros y artistas al conjunto, no cabe, no es posible transigir. Las concepciones wagnerianas así representadas, resultan una caricatura grotesca, y ni aun las consideraciones apuntadas al principio, son bastantes para absorber, artísticamente hablando, a los que en tales empresas se meten por propia y soberana voluntad.”¹⁵⁶⁵

Las obras de Wagner, incluido el eterno *Lohengrin*, requerían una mayor preparación que las de repertorio habitual y un mayor equilibrio de conjunto: en esto suele coincidir toda la crítica. Siguiendo el diagnóstico de La Correspondencia de Valencia, eso no resultaba posible en la ciudad, por la simple relación entre su nivel de población y los criterios empresariales de negocio. Acontecimientos como la aparición de Mascheroni en 1907 habría que catalogarlos de excepcionales, y no se podría aspirar a encontrarlos todos los años. La opción era, por tanto, o bien aceptar un Wagner apresurado, mal montado, o bien rechazar del todo la posibilidad de representaciones wagnerianas frecuentes. Si este diagnóstico era correcto, entonces el wagnerismo más radical no favorecía las representaciones de Wagner en Valencia, sino que prácticamente las impedía, fuese o no consciente de hacerlo, al plantear un nivel de exigencias que el empresario operístico no podía asumir. Incluso la tendencia de Viñas a *desitalianizar* sus interpretaciones wagnerianas, unida al desitalianizado *Lohengrin* que ofreció el italiano Mascheroni cuatro años atrás, podría considerarse que jugaba en contra de la posibilidad de mantener las representaciones, pues por comparación desacreditaba el recurso a un *Lohengrin* fácil y rápido de montar, con una orquesta mal ensayada y sólo una o dos voces importantes, que deslumbrasen a la manera virtuosística tradicional.

¹⁵⁶⁵ La Correspondencia de Valencia, 20 de mayo de 1911

El criterio de López-Chavarri en Las Provincias resultó particularmente duro sobre las deficiencias de este *Tannhäuser*; aunque no llegaba a pronunciarse expresamente contra la posibilidad de representaciones wagnerianas en condiciones precarias: el elogio que hizo de Viñas en la crónica de la primera representación, ocupó un lugar mucho más reducido que los extensos sarcasmos contra las deficiencias globales. Dado el criterio coincidente que siempre se observa entre los artículos musicales de La Correspondencia de Valencia y los publicados en Las Provincias por López-Chavarri, podemos además suponer que el anterior diagnóstico sobre la imposibilidad de representaciones locales dignas era compartido por López-Chavarri, si es que no procedía directamente de su propia mano. Parece por tanto que en términos realistas el dilema consistiría en, o bien exigir que cuando se represente Wagner se hiciese correctamente, sea en la ciudad que sea, o bien reclamar que se represente Wagner en Valencia de cualquier manera, concediendo que se haga en condiciones de cierta inautenticidad. Autor y localismo aparecían así enfrentados por la vía de hecho. Para trabajar su posición al respecto, López-Chavarri iniciaba su crónica musical precisamente haciendo referencia a cuestiones foráneas, principalmente relativas al polémico estreno parisino de 1861 y posterior recepción francesa: “¡Nos recuerda aquel *Tannhäuser* tantas cosas!”.¹⁵⁶⁶ La comparación con el precario evento valenciano sólo podía saldarse con el sarcasmo:

“¡Y decía el público, cuando se estrenó esa obra, que era un caos herético! ¡Cuán poco habían de pensar aquellos aficionados que vendrían tiempos y que llegarían lugares en donde sería tan grande la intuición artística, que la citada ópera de Wagner sería comprendida tan pronto, puesta en escena con menos ensayos, menos trabajo y menos instrumentos de cuerda en la orquesta que los necesitados para representar una ‘cosa’ en un acto titulada *La corte del Faraón!* Nuestro ambiente, para ciertas cosas, más que de Atenas es de Beocia, y el espíritu de esta apacible localidad helénica es el que se necesita para hablar de la función de anoche.”¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶⁶ Las Provincias, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁶⁷ Idem

A continuación refería López-Chavarri el reparto del estreno absoluto de 1845 en Dresde, seguido de un nuevo sarcasmo sobre la facilidad con que el público valenciano aplaudía efectos fáciles e insustanciales:

“Aquí basta con el efecto de las trompas que desde Nikisch nos transmitió Lasalle para aplaudir a rabiar. El crítico español L.Múgica, que vive en Berlín, dice que aún se obtendría mejor efecto si las trompas ejecutasen esa frase subidas sobre las sillas. Muchos aficionados conocemos que se volverían locos de entusiasmo.”¹⁵⁶⁸

Sin necesidad de comparaciones internacionales, la sola referencia al autor y su obra bastaba a Vidal para condenar globalmente la primera representación:

“En las condiciones que se cantó anoche ‘Tannhäuser’ no es posible formar un juicio de esta obra”¹⁵⁶⁹

En sentido análogo, la sentencia de La Correspondencia de Valencia:

“Así, resultó anoche un *Tannhäuser* de confitería, nuevo, inverosímil, extraño e incomprensible para la generalidad de los espectadores que no conocían la obra.”¹⁵⁷⁰

Por el contrario, críticas menos exigentes con el evento ponían su énfasis en el público antes que en la obra, como la que publicó El Correo, que comenzaba de un modo muy significativo:

“El público era numeroso, distinguido y la sala ofrecía el deslumbrante aspecto de las solemnidades artísticas.”¹⁵⁷¹

Se trata del formulismo elitista que en estos años sonaba ya algo arcaico, pero que con todo también se reproducía, más escuetamente, en el tradicionalista Diario de Valencia, que destacaba la parcelación clasista del

¹⁵⁶⁸ Idem

¹⁵⁶⁹ El Mercantil Valenciano, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁷⁰ La Correspondencia de Valencia, 20 de mayo de 1911

¹⁵⁷¹ El Correo, 20 de mayo de 1911

público por tipología de localidades, en evidente contradicción con un wagnerismo de sentido bayreuthiano:

“La sala de nuestro primer coliseo, rebosante; los palcos brillantísimos; las alturas bien.”¹⁵⁷²

Obra y autor por un lado, y público como espectáculo de sí mismo por otro, parecen ser por tanto los centros de interés que hacían a la crítica más o menos condescendiente con montajes wagnerianos apresurados y defectuosos.

¹⁵⁷² Diario de Valencia, 20 de mayo de 1911

2.2.3.5 LOHENGRIN DE EMERGENCIA EN MAYO DE 1912

En mayo de 1912 presentaba una corta temporada de ópera en el Teatro Principal una compañía formada desde el mismo teatro. La escasa calidad, en comparación con las compañías que se formaban en el Liceo barcelonés o en el Teatro Real de Madrid, es destacada por Bueno Camejo en su Tesis doctoral sobre la ópera valenciana de este periodo.¹⁵⁷³ Se anunciaba un abono de 16 funciones, de las finalmente sólo se dieron siete, por ausencia de público. En realidad pocos deseos había por parte del teatro en organizar funciones de ópera, cuyo resultado económico se preveía desfavorable, pero una cláusula del contrato de arrendamiento obligaba a 20 representaciones anuales, tal como explicaba Vidal:

“Pocos desconocen que la empresa ha resistido hasta última hora la formación de una compañía de dicho género, temerosa de perder dinero; pero apremiada por una cláusula del contrato de arriendo que le impone la obligación de dar, por lo menos, veinte funciones de ópera en cada temporada anual, bajo pena de rescisión caso de no cumplirla, no tuvo más remedio que formar compañía con elementos algo heterogéneos, algunos de ellos muy aceptables.”¹⁵⁷⁴

Lohengrin se hizo el día 28 de mayo, probablemente como recurso extremo para intentar remediar el alarmante vacío en las localidades: “Anoche se anunció *Lohengrin*. Y el teatro se vio lleno, por primera vez en esta temporada. Wagner hizo el milagro.”¹⁵⁷⁵ Se anunció también para el día siguiente, pero a pesar de la buena recaudación inicial, antes de verificarse el segundo *Lohengrin* terminó anticipadamente la temporada.¹⁵⁷⁶

¹⁵⁷³ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.142

¹⁵⁷⁴ El Mercantil Valenciano, 30 de mayo de 1912

¹⁵⁷⁵ Las Provincias, 29 de mayo de 1911

¹⁵⁷⁶ El Mercantil Valenciano, 30 de mayo de 1912

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Vittorio Morgatti

Elsa: Felisa Orduña (Felicita Ordugna)

Telramund: Baretin

Ortrud: Dolores Frau

Rey: Luis Rosat (Luigi Rossatto)

Heraldo: José Fuster

Director de orquesta: Gino Puccetti

Maestro de coros: Carmelo Bueso

Director de escena: Juan Villaviciosa

Orquesta compuesta de 50 músicos y coro de 40 voces.

Un *Lohengrin* apresurado y mediocre, prácticamente descartado sin piedad por algunos críticos: “No sabríamos cómo redactar una crónica benévola y discreta de la representación de ‘Lohengrin’, que anoche se dio en el Principal.”¹⁵⁷⁷ Otros diarios ofrecieron el argumento de los precios para rebajar su exigencia y dirigir la mirada hacia lo poco que podía salvarse:

“En atención a los precios que rigen en la presente temporada, no debemos ser muy exigentes con la empresa. Hay que reconocer que se ha puesto en escena la obra con un lujo de vestuario y un *atrezzo* que no estábamos acostumbrados, lo que producía una agradable visualidad escénica por la agrupación de diversos colores en las vestimentas y también por el buen gusto de éstos.”¹⁵⁷⁸

Entre lo que se salvaba, la crítica destacó a Felisa Orduña, que acudía con el nombre italianizado, igual que unas cuantas voces más de esta improvisada compañía: “La señorita Ordugna hizo una ‘Elsa’ dulce, conmovedora, que sintió el papel y lo cantó como artista de corazón y de talento”¹⁵⁷⁹ En realidad, salvo Fuster que cantó indispuesto y no llegaba a las notas agudas, los fallos achacados por la prensa fueron más de improvisación que de calidad (Morgatti no había cantado nunca como Lohengrin y apenas lo

¹⁵⁷⁷ La Voz de Valencia, 29 de mayo de 1912

¹⁵⁷⁸ El Mercantil Valenciano, 29 de mayo de 1912

¹⁵⁷⁹ Las Provincias, 29 de mayo de 1912

tenía ensayado), con un conjunto mal trabajado y la sombra de Viñas acusando desde el recuerdo colectivo:

“En cuanto a la interpretación resultó que cada artista procuró sostener su prestigio, lo que dio motivo a una interpretación desigual, a base del tenor que suele ser el más discutido, y sobre todo es el que menos puede sustraerse a las comparaciones con otros artistas que han dejado muy gratos recuerdos en la interpretación del caballero místico de la orden de San Graal.”¹⁵⁸⁰

Del director Puccetti se alabó solamente su esfuerzo:

“El maestro Puccetti, que no debía estar anoche muy contento, tuvo que dedicarse especialmente a defender la partitura de las desafinaciones y pérdidas de compás que se repetían anoche con frecuencia, gracias a algún artista que desconocía la partitura y a la falta de los necesarios ensayos.”¹⁵⁸¹

Curiosamente esta vez fue benévolo el casi siempre exigente tándem de la crítica en Las Provincias y La Correspondencia de Valencia. Quizás no haya una explicación más razonable sobre esta rara benevolencia sino pensar que López-Chavarri estuviese al corriente de la precariedad en que se encontraba la temporada, que se confirmaría al mismo día siguiente, y decidiese no precipitar los acontecimientos desde la prensa:

“La obra ha sido puesta en escena con evidente buen deseo, y alguna precipitación”¹⁵⁸²

“Dentro del patrón *ópera*, la interpretación dada anoche a *Lohengrin* fue bastante aceptable.”¹⁵⁸³

¹⁵⁸⁰ El Mercantil Valenciano, 29 de mayo de 1912

¹⁵⁸¹ La Voz de Valencia, 29 de mayo de 1912

¹⁵⁸² Las Provincias, 29 de mayo de 1912

¹⁵⁸³ La Correspondencia de Valencia, 29 de mayo de 1912

2.2.3.6 LOHENGRIN “BARATO” EN SEPTIEMBRE DE 1912

Arturo Baratta era ya en 1912 bien conocido en la ciudad, por montar temporadas de ópera a bajo precio y calidad mediocre, conocidas con la alusiva expresión de “ópera barata”. En septiembre de este año, dentro de una temporada con esas características ofrecida en el Teatro Principal, Baratta incluyó dos representaciones de *Lohengrin*, los días 25 y 29. La compañía se había formado con voces disponibles que hacían temporadas en Madrid o Barcelona, junto a cantantes de segunda fila principalmente catalanes.¹⁵⁸⁴

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Nino Grancini y Farrás

Elsa: Emilia Vergeri

Telramund: Gustavo Claverio

Ortrud: Concha Callao

Rey: Emilio Sessona

Heraldo: Francisco Puiggener

Director de orquesta: Arturo Baratta

Dirección de escena: Julio Serra

De nuevo el anuncio de *Lohengrin* obtenía el “milagro” de una nutrida afluencia de público, en una temporada caracterizada por todo lo contrario, y curiosamente era el diario El Pueblo el que se encargaba de testimoniar esta vez la asistencia de familias de alta sociedad:

“El anuncio de que iba a cantarse ‘Lohengrin’ llevó anoche numeroso y distinguido público a este coliseo. En butacas y palcos veíase a algunas familias aristocráticas; entre otras personalidades asistieron el Capitán general, conde del Serrallo con su señora esposa y los ayudantes del conde, todos de riguroso luto por el fallecimiento de la infanta María Teresa.”¹⁵⁸⁵

¹⁵⁸⁴ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.145

¹⁵⁸⁵ El Pueblo, 26 de septiembre de 1912

En atención a los precios, la crítica se negó a juzgar con severidad la baja calidad de ambas representaciones, pero dedicando escaso espacio en comentarlas. La Correspondencia de Valencia expresaba el parecer general de la crítica, adoptando irónicamente la forma de sentencia judicial, que hace pensar en la formación jurídica de López-Chavarri:

“Teniendo en cuenta que la música de Wagner requiere especial preparación en los artistas; que exige grandes dispendios en las empresas que no están en relación con los precios que rigen en estos espectáculos; que el público no se da cuenta de estas cosas y pide esas obras de una manera indirecta, es decir, no acudiendo al teatro cuando se ponen en escena óperas más en armonía con las condiciones y con el marco general en que el negocio se desenvuelve.

Visto que anoche todos, desde el director hasta el último corista, demostraron su buena voluntad y su deseo de agradar al público; leídos y consultados los artículos y precedentes pertinentes al caso.

Fallamos: Que debemos absolver y absolvemos al maestro Baratta, a las tiples señoras Vergeri y Callao, al tenor señor Grancini, a los barítonos Sres. Claverio y Puiggener, al bajo Sr. Sesiona, a la orquesta, coros, y hasta a las trompetas del heraldo, del delito de haber puesto mano en la obra *Lohengrin*, del inmortal Wagner, declarando las costas a cargo del público.”¹⁵⁸⁶

El intérprete más aplaudido por la crítica fue la valenciana Emilia Vergeri en el papel de Elsa, “el eje, el sostén de aquella improvisación, una de esas improvisaciones tan propias de cuando el maestro Baratta interviene en las óperas.”¹⁵⁸⁷ Del tenor Grancini como Lohengrin se concedía sus buenas cualidades de voz, pero dejando claro que eso no basta para una interpretación wagneriana:

“No es poco lo que ignora el Lohengrin de anoche, sin que baste a suplir las deficiencias del actor y del cantante la excelente voz que posee y la apropiada indumentaria que exhibió.”¹⁵⁸⁸

¹⁵⁸⁶ La Correspondencia de Valencia, 26 de septiembre de 1912

¹⁵⁸⁷ Las Provincias, 26 de septiembre de 1912

¹⁵⁸⁸ El Pueblo, 26 de septiembre de 1912

El vestuario fue con diferencia lo más alabado en Grancini, lo que evidentemente no dice mucho a favor de su interpretación: un vestido de un conocido sastre romano de teatros llamado Caramba.¹⁵⁸⁹

Del director poco más se alababa que su tesón:

“El maestro Baratta estuvo anoche atentísimo y diligente para procurar, y lo logró, que la difícil partitura wagneriana no sufriera demasiados percances.”¹⁵⁹⁰

¹⁵⁸⁹ La Voz de Valencia, 26 de septiembre de 1912
¹⁵⁹⁰ Idem

2.2.3.7 LOHENGRIN EN 1913

En 1913 volvía a formar el Teatro Principal una compañía de ópera aprovechando las voces disponibles entre temporadas del Liceo de Barcelona y Teatro Real de Madrid, pero esta vez con bastante mejor fortuna que la vista en el año anterior, pudiendo hacerse con Viñas entre otros. La temporada fue de calidad aunque corta, y se ofreció *Lohengrin* en la primera y en la última representación, los días 6 y 13 de mayo.

2.2.3.7.1 ESCASEZ DE PÚBLICO Y COSTUMBRES ARRAIGADAS

El público de las localidades caras escaseó ya en la función a beneficio del Hospital, con *Rigoletto*, que precedió a la apertura oficial de la temporada: sólo un tercio de las butacas se vieron ocupadas, y los palcos prácticamente vacíos. Esta ausencia ocasionaba la previsible diatriba en el diario El Pueblo contra la falta de sensibilidad artística de la aristocracia valenciana.¹⁵⁹¹

El día de la apertura con *Lohengrin* la asistencia de público se vio perjudicada, además, por el rumor que corría sobre la pérdida de facultades de Viñas, que cumplió 50 años hacía poco más de un mes.¹⁵⁹² No hubo tal, según opinión de toda la crítica, pero el primer día “solamente las galerías altas rebosaban de público”.¹⁵⁹³ El vacío sólo en las localidades caras hacía insinuar un reproche de matiz social incluso al crítico del carlista Diario de Valencia:

“Como en la noche del beneficio del Hospital, la sala ofrecía desolador aspecto. ¿Son elevados los precios? Tal vez. Pero esto no justifica la ausencia de determinadas gentes, sobre todo en representaciones como la de anoche. Y como para el cronista siempre es lo más desagradable dirigir censuras, hago aquí punto final a estos comentarios...”¹⁵⁹⁴

¹⁵⁹¹ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.153

¹⁵⁹² Puede tenerse en cuenta, además, que en marzo el público del Principal había podido escuchar varias veces al divo Titta Ruffo, abarrotando el teatro a pesar del precio exorbitante de 25 pesetas la butaca de patio y 3'50 la entrada general (BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.149-152)

¹⁵⁹³ El Mercantil Valenciano, 7 de mayo de 1913

¹⁵⁹⁴ Diario de Valencia, 7 de mayo de 1913

La segunda representación de *Lohengrin* estuvo mucho más concurrida de público, de hecho fue el mayor lleno de la temporada, pero estaba anunciada ya como última función:

“El teatro estaba muy animado (¡a buena hora!), y ello producía extraña impresión, ver que precisamente el último día de una gran temporada de ópera, se decide la gente a salir de su apatía.”¹⁵⁹⁵

Teniendo en cuenta el comportamiento del público durante los últimos años, cabe suponer que fue el nombre de *Lohengrin*, unido a la constatación de que Viñas sí se hallaba en plenitud de facultades, lo que produjo esa nutrida concurrencia de última hora. Viñas no volvió ya a cantar en la ciudad, y tres años después se retiraba de todos los escenarios.

Por lo demás, la interpretación cada vez menos italianizada de Viñas no modificaba las italianizadas costumbres del público valenciano con esta obra: se seguía interrumpiendo con aplausos antes de finalizar el acto, se pedía y se obtenía la repetición del *racconto*, e incluso una sola frase bien cantada podía generar salvvas de aplausos, antes de terminar la intervención:

“(Viglione-Borguese) prodigó su hermosa y vibrante voz, interpretando Telramondo de modo admirable, hasta el punto de ser interrumpido por una frenética salva de aplausos al terminar las primeras frases del dúo”¹⁵⁹⁶

El crítico del Diario de Valencia refiere con intención elogiosa que “al preludiar la orquesta los primeros compases del famoso *racconto*, se hizo el silencio más profundo en la sala.”¹⁵⁹⁷ Quizás haya que entenderlo como un mero formulismo, o quizás deba suponerse que antes de ese momento el silencio no existía.

Llama la atención, en este contexto, que el público otorgase un triunfo absoluto a Viñas, cuando éste ya no hacía la menor concesión a tales

¹⁵⁹⁵ Las Provincias, 14 de mayo de 1913

¹⁵⁹⁶ El Pueblo, 7 de mayo de 1913

¹⁵⁹⁷ Diario de Valencia, 7 de mayo de 1913

costumbres, y cantaba “sin preocuparse (ya es virtud), de los que le esperaban en tal o cual frase, para recrearse en las antiguas esplendideces de voz”.¹⁵⁹⁸ Se confirmaba con ello el carácter receptivo del público valenciano de estos años, menos predispuesto que el de décadas atrás a imponer sus particulares exigencias.

2.2.3.7.2 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Francisco Viñas

Elsa: Carmen Crehuet

Telramund: Domenico Viglione-Borghese

Ortrud: Virginia Guerrini

Rey: Conrado Giral

Heraldo: Bataller

Director de orquesta: Juan Lamote de Grignon

La endémica falta de ensayos afectó a la primera representación, pero la crítica sentenciaba que Lamote de Grignon salió del paso con suficiente brillantez:

“Hubo de todo: momentos, muy bien; otros, menos bien, y otros, admirables, magníficos, como no se han visto en el Principal desde hace muchísimos años.”¹⁵⁹⁹

Ya en el preludio se alababa por la prensa el trabajo del director, pero López-Chavarri menciona además un asunto que hasta entonces no había sido notado por la crítica: al parecer las versiones de *Lohengrin* que se ofrecían en Valencia tenían por costumbre reducir las partes de los coros, cosa que Lamote no consintió en esta ocasión.

¹⁵⁹⁸ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1913

¹⁵⁹⁹ Las Provincias, 7 de mayo de 1913

“Los coristas, no siempre se entendieron en absoluto en esta complicación, ello es cierto; pero también es cierto que algún aficionado, digno ciudadano de Beocia, al escuchar las combinaciones polifónicas de ciertos números de conjunto, creyó que eran equivocaciones de los intérpretes aquellas cosas que él nunca había oído..., cuando precisamente lo que se hacía era respetar más la obra de Wagner”¹⁶⁰⁰

Viñas no era la única voz destacada, pero sí fue el intérprete más celebrado por crítica y público. López-Chavarri hacía notar especialmente la evolución estilística del tenor, en un sentido calificado de genuinamente wagneriano, que se imponía a un público predispuesto hacia las demostraciones virtuosistas:

“Y es todavía mayor el triunfo de Viñas, si se tiene en cuenta que cada vez hace menos concesiones a los diletantes. Viñas lleva su orientación de intérprete wagneriano, hacia el estilo alemán, dando todo el valor a las palabras, y huyendo de los efectos de relumbrón.”¹⁶⁰¹

El crítico de La Voz De Valencia se expresaba prácticamente en el mismo sentido:

“No trata Viñas de *epatar* al buen público con efectos vocales provocadores del entusiasmo fácil, sino de servirse de su bellísima voz para la interpretación musical y sentimental del personaje. Cierto que muchos detalles de expresión les pasan inadvertidos a muchos espectadores que no esperan más que las notas largamente sostenidas, vibrantes, calurosas, pero en ocasiones inoportunas.”¹⁶⁰²

En La Correspondencia de Valencia se señalaba la distancia, no sólo en el intérprete sino también en el público, entre aquellas primeras apariciones de Viñas en el Principal 23 años atrás, y estas que serían las últimas:

“Los progresos en el arte wagneriano ha ido marcándolos Viñas clara y cristalina. ¡Qué lejos está la fecha en que sus frases calderonianas imponían la obra a un público sorprendido, cuya intuición le hacía comprender que se encontraba ante algo nuevo, ante un arte inmenso, poderoso, único! ¡Qué diferencia de antes a ahora!”¹⁶⁰³

¹⁶⁰⁰ Idem

¹⁶⁰¹ Idem

¹⁶⁰² La Voz de Valencia, 7 de mayo de 1913

¹⁶⁰³ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1913

En ambas representaciones Viñas repitió el *racconto* para corresponder a los aplausos, el día 6 haciéndolo en castellano, y el 13 en catalán.¹⁶⁰⁴ A pesar de que la traducción castellana era considerada “deplorable”,¹⁶⁰⁵ López-Chavarri hacía notar que el público, al entender el significado, apreciaba mejor la interpretación de Viñas, tendente precisamente a destacar el sentido de las palabras. El suceso se aprovechaba para abogar por traducciones de ópera al castellano en lugar de al italiano:

“Aquel triunfo no era solo de un cantante: era el de un español, que demostraba maravillosamente cómo la ópera, cantada en español, puede producir en nuestro país más efecto que cantada en otro idioma.”¹⁶⁰⁶

Esta alegación teñida de orgullo nacional, en la perspectiva de la época no resultaba incompatible con la defensa del repertorio wagneriano: frente a la corriente italiana todavía dominante, el ejemplo de Wagner seguía apareciendo como autoafirmación nacional digna de emularse, más que como una tradición foránea capaz de ocultar las propias.¹⁶⁰⁷

Virginia Guerrini, que cantaba como Ortrud, recibió calurosos elogios en la prensa, tanto por sus cualidades vocales como de actriz:

“...una versión de la *Ortruda* como no se recuerda otra igual (...) no sabiendo el público qué admirar más, si la potencia de voz, admirablemente manejada por la artista, o a la actriz.”¹⁶⁰⁸

El barítono Viglione-Borghese, en papel de Telramund, completaba con los dos anteriores el trío de voces más destacadas de este *Lohengrin*, y a

¹⁶⁰⁴ Refieren que cantó en “catalán” los críticos de Las Provincias, El Pueblo y el Diario de Valencia, aunque Vidal en El Mercantil Valenciano escribe que lo hizo en “letra valenciana”.

¹⁶⁰⁵ La Voz de Valncia, 7 de mayo de 1913

¹⁶⁰⁶ Las Provincias, 7 de mayo de 1913

¹⁶⁰⁷ Se trataba ya de una vieja perspectiva, pero que no desaparecerá del todo hasta el comienzo de la guerra mundial. Puede recordarse en esta línea que en 1898 Blasco Ibáñez había escrito un artículo sobre Wagner que sintonizaba con este planteamiento (véanse p.727-730), y que algo después, en 1901, López-Chavarri publicaba otro titulado “El teatro valenciano y la música”, donde tras reclamar un drama musical entroncado en la música popular valenciana y rechazar como falsa la moda del flamenquismo, terminaba invocando como ejemplo el camino marcado por Wagner (Almanaque de Las Provincias, 1901, p.267-268).

¹⁶⁰⁸ El Pueblo, 7 de mayo de 1913

pesar de ser admirado por su potencia de voz, a decir de Vidal no parece haber incurrido en excesos demostrativos:

“...desplegó el tesoro de su voz potente y sonora, no con alardes de interpretación personal, sino disciplinada, con arreglo a los cánones del estilo wagneriano”.¹⁶⁰⁹

La conjunción de Guerrini y Viglione-Borghese dio un especial atractivo al segundo acto de *Lohengrin*, que hasta entonces era menospreciado por una parte del público y que en esta ocasión terminó con una larga ovación para ambos: “¡En ese acto en que afamados dilettanti abandonan las localidades para pasarlo de charla en el foyer!”¹⁶¹⁰

Una joven Carmen Crehuet cantaba el papel de Elsa, y la prensa alabó “una voz de puro y bello timbre, su intención en el declamar,”¹⁶¹¹ su “versión nada amanerada,”¹⁶¹² pero también se objetaba que “no domina por completo el personaje”,¹⁶¹³ o que sus agudos “producen impresión desagradable en algunos momentos”.¹⁶¹⁴

Por lo demás, Giral y Bataller recibían de la crítica escuetas aprobaciones, de los coros poco más se hacía notar que la riqueza de sus vestidos, obra de la casa Peris hermanos, y el mérito de la orquesta se atribuía casi por entero a su director.

¹⁶⁰⁹ El Mercantil Valenciano, 7 de mayo de 1913

¹⁶¹⁰ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1913

¹⁶¹¹ Las Provincias, 14 de mayo de 1913

¹⁶¹² La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1913

¹⁶¹³ El Pueblo, 7 de mayo de 1913

¹⁶¹⁴ La Correspondencia de Valencia, 7 de mayo de 1913

2.2.3.8 TRISTAN UND ISOLDE

La misma compañía que realizaba el *Lohengrin* arriba comentado, afrontó el evento del estreno valenciano del *Tristan und Isolde*, cantada por supuesto en italiano. Tuvo lugar la primera representación el 10 de mayo de 1913, es decir, cuarenta y ocho años después de su estreno absoluto en Munich el 10 de junio de 1865, treinta y uno de su aparición en Londres, treinta de Viena, veintisiete de Nueva York y de Bayreuth, catorce de París,¹⁶¹⁵ algo menos de otros catorce desde que apareciese en Barcelona y tan sólo dos años después de su presentación en Madrid.

Solamente se alcanzaron dos representaciones, hecho insólito tratándose de un estreno, y que se explica en parte por el carácter apresurado y eventual del montaje y en parte también por la escasez de público en las localidades caras durante toda la temporada, que se comenta más abajo. Se trataba de una temporada de calidad aunque extremadamente corta, integrada tan solo por los títulos *Lohengrin*, *Aida*, *Samson et Dalila* y *Tristan und Isolde*, además del *Rigoletto* que se ofreció en la función a beneficio del Hospital.

La prensa contribuía con sus habituales reflexiones de fondo para los días de estreno, aportando artículos no siempre originales, y en este caso sin la antelación y extensión que algunos diarios habían empleado seis años atrás para el estreno de *Die Walküre*.

2.2.3.8.1 EL ARTÍCULO EN EL PUEBLO: EXTERIORIDAD

El Pueblo publicaba el día del estreno un extenso artículo sin firma, que salvo los escasos párrafos introductorios, era una copia literal de otro aparecido en el diario barcelonés *La Vanguardia* el día 1 de diciembre de 1909, también sin firma, el cual a su vez reproducía literalmente uno que publicara Federico Puig Samper también en *La Vanguardia* el día 8 de noviembre de 1899, fecha del estreno en Barcelona. El artículo original de Puig Samper se molestaba en

¹⁶¹⁵ La presentación escénica en París sucedió en 1899, aunque bastante antes se había interpretado una versión de concierto, en 1884. En ambas ocasiones se cantó en francés.

mencionar las fuentes de información que utilizó: traducción de Balari y Jovani¹⁶¹⁶ en cuanto a conocimiento del argumento, y estudios de Wolfzogen, Kufferath, Ernst, Lavignac, Cotard y Stewart Chamberlain en cuanto a los comentarios musicales. Salvo en la versión original de este artículo, las posteriores reproducciones en La Vanguardia y en El Pueblo cometían el error de poner una coma entre “Stewart” y “Chamberlain”, citándolos como si fuesen personas diferentes, error que cabe interpretar como significativo de un desconocimiento sobre los círculos wagnerianos de Bayreuth.

En los párrafos introductorios que figuran en el artículo de El Pueblo, único comentario original del mismo, el articulista insiste en la relación entre el argumento de la obra y la inclinación sentimental de Wagner hacia Mathilde Wesendonck, esposa de su entonces único protector, el rico comerciante suizo Otto Wesendonck: “Es este drama reflejo fiel de sus amores, escrito e inspirado por aquel deleite amoroso, tan vehemente, a que estaba entregado”.¹⁶¹⁷

La parte reproducida del artículo constituye una amplia exposición del argumento, comenzando por el preludio, donde se va citando por su nombre habitual cada *leitmotiv* que aparece, refiriendo a continuación los instrumentos que lo exponen y las sensaciones que produce en el oyente, ofreciendo así una visión programática de la introducción instrumental. En cuanto a la narración del argumento, se parte de una descripción visual de la situación escénica para referirse a continuación a las actitudes de los personajes, a los motivos musicales que intervienen, y algo más secundariamente a las sensaciones que transmiten, todo ello espigado con algunas citas literales de los personajes. El criterio para escoger citas prima aquellas que indican acción o intención de acción, de manera que significativamente hay más en el primer acto que en los dos siguientes, y en el segundo se refieren sólo al desenlace final. En general,

¹⁶¹⁶ La traducción se encuentra recogida en WAGNER, R.: *Dramas musicales de Wagner* (traducciones de José Balari y Jovany, Alfredo Wiederkehr, Ernesto Dann Bertrán y E. Fumei), Barcelona, Daniel Cortezo y Cia, 1885. Traducciones reeditadas en 1908 por la casa Maucci.

¹⁶¹⁷ El Pueblo, 10 de mayo de 1913. En realidad la escritura del texto de *Tristan und Isolde* es anterior a la relación con Mathilde, por lo que algunos autores como Gregor-Dellin han reflexionado sobre si la relación entre vida y obra de Wagner podía tener ocasionalmente un sentido inverso al que normalmente se supone, es decir, que buscara Wagner confirmar en su propia vida aspectos que ya estaba trabajando en su obra (GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.317)

el relato de Puig Samper mantiene un pudoroso distanciamiento respecto de la interioridad de los personajes, lo que produce una impresión un tanto contradictoria entre el estilo del relato periodístico, que pretende primar la acción exterior, y un argumento wagneriano caracterizado precisamente por la marginación de este elemento, sobre todo en los momentos de mayor intensidad. La manera sumaria en que Puig Samper resolvía la narración del núcleo del segundo acto, el largo dúo, es perfectamente expresiva de esa tendencia hacia lo externo:

“Y empieza la escena de amor que casi ocupa todo el acto y que es sin duda la más larga que jamás se ha escrito. Desbórdase la pasión de los dos amantes con acentos del tema del anhelo y de los de la escena anterior; después se calma poco a poco el ardor de los primeros momentos y empiezan y se suceden los episodios líricos más poéticos y deliciosos que cabe imaginar. Recuerdan los héroes el pasado y su primitiva amistad; reniegan de la distancia que les separa y de la luz del día que impide que se vean; bendicen al filtro que les hizo amarse en lugar de darles la muerte, y glorifican a la noche que les ampara y protege, sentados en un banco de flores y estrechándose con ardor cada vez más profundo, hasta que sus cabezas caen hacia atrás ‘unidos en profundo y mudo abrazo’ “¹⁶¹⁸

La maldición del día y el anhelo de la noche, de intensas connotaciones schopenhauerianas, quedan de este modo reducidos a la prosaica conveniencia de eludir miradas indiscretas, mientras el centro poético y emocional de la escena parece reconducirse hacia la exterioridad, casi pictórica, del gesto de inclinar la cabeza en el abrazo.

¹⁶¹⁸ El Pueblo, 10 de mayo de 1913; La Vanguardia, 1 de diciembre de 1909; La Vanguardia, 8 de noviembre de 1899.

2.2.3.8.2 ARTÍCULOS DE VIDAL EN EL MERCANTIL VALENCIANO: ACCIÓN

Ignacio Vidal iniciaba su artículo con una alabanza de Wagner llamativamente vacía de contenido, esgrimiendo el valor de lo wagneriano a modo de dogma incontrovertible:

“Ya tenemos en puerta una ópera nueva. Salgamos a recibirla y presentémosla al público, pues pertenece a la ilustre estirpe wagneriana y por tanto es digna de los más altos honores. No es caso frecuente que vengan a visitarnos los *hijos* de aquel numen esclarecido y sin par en la historia del arte músico, por nombre Ricardo Wagner, y por lo mismo bueno es que no nos coja desprevenidos y sepamos al menos de quién se trata...”¹⁶¹⁹

Expresiones como “ilustre estirpe”, “altos honores”, “numen esclarecido y sin par”, “sepamos...de quién se trata”, dibujan una evocación curiosamente contradictoria, si no con toda la producción wagneriana, sí desde luego con el contenido de esta obra en particular: remiten al mundo de claridad, de certezas y de honores, del cual la pareja de enamorados abomina extensa y apasionadamente a lo largo del argumento.¹⁶²⁰

El resto del artículo de Vidal continúa discurrendo contra corriente de la trama de la obra. Si Wagner prescinde de escenificar casi todos los acontecimientos que narran las fuentes de la leyenda, para extender todo un segundo acto en una intensidad sentimental prácticamente despojada de acción externa, Vidal recupera minuciosamente todo lo descartado y dedica en su artículo casi el mismo espacio a exponer lo que sucede antes de levantarse

¹⁶¹⁹ El Mercantil Valenciano, 10 de mayo de 1913

¹⁶²⁰ Pueden ser recordadas, a este respecto, algunas de las muchas expresiones que pronuncia Tristan en el dúo del segundo acto, que junto a la muerte de Isolde constituye el núcleo emocional de la obra: *Wie du das Licht, o könnt' ich die Leuchte, der Liebe Leiden zu rächen, dem frechen Tage verlöschen! (...) Wer des Todes Nacht liebend erschaut, wem sie ihr tief Geheimnis vertraut: des Tages Lügen, Ruhm und Ehr', Macht und Gewinn, so schimmernd hehr, wie eitler Staub der Sonnen sind sie vor dem zersponnen!* “¡Ojalá pudiera yo apagar la claridad del insolente día, para vengar los sufrimientos del amor! (...) Aquel que amando contempla la noche de la muerte, aquel a quien la noche confía su profundo secreto: jante ése se han disipado ya cual vano polvo de los soles las mentiras del día, la gloria y el honor, el poder y la riqueza, por muy grande y noble que sea su brillo!”. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7, p.57 y 64-65, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.3125 y 3132-3133 (vid. *Wagner-SuD*, vol.7, p.38 y 43)

el telón, que a describir lo realmente escenificado. Ni el prelude ni la muerte de Isolde le merecen una sola línea. En cuanto al dúo del segundo acto, es referido con brevedad, de una manera enfática pero carente prácticamente de contenido, salvo una idea de confusión que se reconduce desde la perspectiva del receptor de la perplejidad a lo sublime, actuando de puente una escueta evocación de naturaleza salvaje:

“...viene Tristán y hay una escena delirante entre los dos, en la que el diálogo se atropella y choca, cual dos ríos que se mezclan en impetuosa corriente. La música alcanza en este dúo una fuerza máxima de impresión, y canta un himno de amor de una belleza prodigiosa inspirado en la más honda pasión.”¹⁶²¹

El aspecto visual de la narración resultaba aquí todavía más dominante que en el viejo artículo de Puig Samper: una minuciosa descripción de la escena precede a los hechos, todo lo que se mueve sobre el escenario merece una detallada exposición, mientras que los sentimientos internos de los personajes se reducen a una concreción lapidaria las pocas veces que aparecen. Vidal recorre así el camino contrario a Wagner: ampliando lo que el autor reduce o directamente elude, y contrayendo lo que expande.

No se escapa a Vidal la distancia que separa este argumento del ya familiar *Lohengrin*, diferencia que expone en términos de “una leyenda de carácter místico” (*Lohengrin*) frente al “amor pasional humano en toda su plenitud” (*Tristan*), dualidad que en principio no parece otorgar al *Tristan* un punto de partida favorable sobre las pretensiones de sublimación que ejerce Vidal sobre lo wagneriano.

La familiaridad de Vidal con el *Tristan und Isolde* de Wagner no era muy grande: la había visto por primera vez dos años antes, en el Liceo barcelonés, según manifestaba en la crónica del día siguiente.¹⁶²² Quizás sea esta falta de familiaridad la que explique que ese segundo artículo, en lugar de dedicarlo solamente a comentar la interpretación escuchada, incluyese también una extensa reflexión sobre el valor de la producción wagneriana en general y del

¹⁶²¹ El Mercantil Valenciano, 10 de mayo de 1913

¹⁶²² El Mercantil Valenciano, 11 de mayo de 1913

Tristan en particular, reflexiones más propias de un artículo previo al estreno. El núcleo de tales reflexiones lo sitúa Vidal en el efecto sobre el oyente, con “una fuerza expresiva que avasalla.”¹⁶²³ La experiencia personal del propio articulista, que alcanza las proporciones de una revelación pauliana, se convierte en el argumento central de juicio:

“El carácter trágico pasional de su asunto que se desarrolla vivo, palpitante y lleno de interés desde que comienza hasta que acaba la obra, se gravó de un modo profundo en nuestros espíritus; jamás podíamos sospechar de la potencia extraordinaria y gigantesca del genio de Wagner...”¹⁶²⁴

Las expresiones enfáticas carentes de significados concretos acuden para dar testimonio de la experiencia subjetiva, al tiempo que muestran la necesidad de acudir a imágenes evocativas para dar cuenta de esta clase de juicios:

“...un fluido de calor que circula por la orquesta que en determinados momentos estalla con efectos sonoros imponentes, mientras que en otros parecen visión ideal, subrayando las voces de los cantantes como para revelar las reconditeces y movimientos del alma del personaje.”¹⁶²⁵

Hay una considerable distancia entre el artículo del día 10, donde el crítico solamente parecía preocupado en detallar pormenores de la historia, y este otro de día 11, que muestra una orientación enfáticamente subjetiva. Vidal parece sentirse en la obligación de justificar esta divergencia, pretendiendo trazar una línea que conduzca del conocimiento de los pormenores al conocimiento de la subjetividad de los personajes, y de ésta a la comprensión del valor de la obra; en definitiva, se diría que reconduciendo ahora lo objetivo a mera condición instrumental respecto del protagonismo de lo subjetivo:

¹⁶²³ Idem

¹⁶²⁴ Idem

¹⁶²⁵ Idem

“...hemos tenido buen cuidado de dar de antemano un bosquejo del asunto que escogió el poeta-músico para dicha ópera, porque sólo conociendo la naturaleza psicológica de los personajes Tristán e Isolda, de los impulsos de sus almas, de la fatalidad que sobre ellos pesa por la influencia del *amor filtro*, es como se penetra en sus almas, se perciben los móviles de sus actos pasionales, la índole de las situaciones, algunas de ellas escabrosas, y sobre todo la admirable fusión aleatoria entre la letra y la partitura, que en esto nadie ha sobrepujado al insigne maestro de Bayreuth.”¹⁶²⁶

Amparado en esa fuerza expresiva subjetivamente valorada, así como en la mejor fusión de letra y música, Vidal proclama un triunfo del arte wagneriano sobre las precedentes concepciones operísticas, que en opinión del crítico deberían almacenarse poco menos que como venerables objetos ya inservibles para los nuevos tiempos, de signo incuestionablemente wagneriano:

“Porque este es el ideal supremo de Wagner, que hace preciso relegar a un sitio secundario, sin menospreciarlas ¡eso nunca!, las óperas del repertorio antiguo, y, desechando vanos escrúpulos, ceder plaza a las creaciones modernas, de la misma manera que se almacenan en los hogares los muebles, trajes y otros accesorios como reliquias de un pasado, como recuerdos de una vida ya extinta y *demodé*. Hay, pues, que convenir que tratándose del gran arte, han pasado ya de moda las ñoñas romanzas, los dúos que se cantan cogiditos de la mano, de los calderones y de otras formas rutinarias que se plasmaban musicalmente según las situaciones del libro.”¹⁶²⁷

Quizás conviene notar, por último, los episodios que Vidal consideraba más valiosos en la obra, primando claramente aquellos de mayor intensidad dramática: “la escena del filtro en el primer acto, la llegada de Tristán al jardín en el segundo y las escenas finales del último.”¹⁶²⁸ En lo que señala del segundo acto no parece referirse a todo el dúo, sino sólo a sus momentos iniciales, los de mayor tensión en la acción; pero más llamativo resulta que en su consideración sobre el tercer acto omita la muerte de Isolde, atrayéndole tan sólo los violentos cambios de humor de Tristan:

¹⁶²⁶ Idem

¹⁶²⁷ Idem

¹⁶²⁸ Idem

“... y en el último acto, que adquiere la situación formas trágicas y conmovedoras, pues se ve a Tristán luchando entre el dolor de las heridas y el deseo de ver a Isolda, y su canto es convulsivo, delirante, con alientos de esperanza y maldiciones por su triste suerte.”¹⁶²⁹

Una cierta intensidad de acción, aunque esté finalmente interiorizada en forma de cambios de ánimo, parecía por tanto necesaria para obtener la máxima admiración wagneriana de este crítico. Desde este punto de vista no resulta del todo contradictoria la detallada descripción de hechos que ofreció Vidal el día 10, con respecto a la exaltación subjetiva en que transformaba su discurso el día 11: una necesidad de acción permanece común en ambos escritos, consiguiendo la capacidad persuasiva de la música de Wagner interiorizarla en la psicología y sentimientos de los personajes.

2.2.3.8.3 EL ARTÍCULO EN LAS PROVINCIAS:

INTERIORIDAD SENTIMENTAL

En llamativo contraste con la etiquetada enumeración de *leitmotiv* con la que Puig Samper describía el preludio, López-Chavarri recurría para esa misma descripción a una cita literal de Catulle Mendes, donde ni se mencionan motivos ni cuestiones específicamente musicales. Mendes evoca únicamente la expresión, en términos fantasiosos cerradamente subjetivos. He aquí la cita:

“Una dolorosa tensión de todos los sentidos aspirando a una felicidad que espanta a fuerza de ser sobrehumana; un deseo que se devora a sí mismo en la desesperación de su orgullo; aspiraciones cien veces seguidas de desengaños; recrudescencias de amarga esperanza; brazos que se tienden ansiosos para estrechar, y que caen vencidos por el desfallecimiento; ímpetus que saltan hacia atrás, como rebota una bala contra un muro; exaltaciones hacia sublimnes alturas, que vuelven a caer en los abismos; comienzos de cantos que se contorsionan, transformándose en gritos; en una palabra: toda la fuerza de la pasión humana, desheredada de poder amar, he ahí lo que expresa en su desarrollo -que sube con angustia y baja luego con penosa lentitud, para volver a subir siempre más y más- el preludio de *Tristán e Isolda*.”¹⁶³⁰

¹⁶²⁹ Idem

¹⁶³⁰ Las Provincias, 10 de mayo de 1913. El texto procede de MENDES, C.: *Richard Wagner*, París, G.Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p.131-132. Un ejemplar de esta obra se encuentra

Congruentemente con esta cita, López-Chavarri comenzaba afirmando el carácter subjetivo de toda la obra, en oposición a la idea tradicional de argumento operístico como encadenamiento de sucesos externos:

“No se busque en esta obra las trazas de una *ópera*. La música sigue fielmente los cambios de alma de los personajes, expresa sus íntimas intenciones y tiene acentos extraños, dolorosos, llantos de amor, nostalgias y arrebatos, como nadie puso antes en boca de actores y en instrumento de orquesta.”¹⁶³¹

López-Chavarri exponía las líneas del argumento procurando centrar la atención sobre el aspecto emocional interno de los personajes. El relato argumental de este artículo comienza en el momento en que se levanta el telón, y los precedentes necesarios para comprender la situación son expuestos sobre la marcha, igual que hace Wagner, reforzados con exclamaciones que les confieren su carácter emocional:

“¡Tristan, el enemigo de su raza, el que en combate contra Morold, caballero de Isolda, mató a éste! Tristán, que paga así el que Isolda le curase sus heridas, y a quien ella amó...”¹⁶³²

Ahora bien, la orientación del relato hacia la interioridad emocional de los personajes no hizo que el dúo del segundo acto alcanzase en las palabras de López-Chavarri una exposición literaria muy distinta a la tendencia observable en los otros artículos; de nuevo las expresiones enfáticas tienden a sustituir consideraciones sobre su contenido, si bien aquí sí asoma, meramente enunciada, la transgresiva identificación de la noche y la muerte con la idea de liberación:

en el fondo López-Chavarri incorporado a la Biblioteca Valenciana, ejemplar que con toda probabilidad perteneció a Eduardo López-Chavarri Marco.

¹⁶³¹ Las Provincias, 10 de mayo de 1913

¹⁶³² Idem

“Comienza el más apasionado dúo que nunca se escribiera. A los primeros impulsos sucede la calma de la noche, el célebre *himno a la noche libertadora*. A lo lejos se oye la voz triste de Brangania, presintiendo desdichas. Los amantes no oyen nada: llaman a la muerte libertadora: ‘muertos no nos separaríamos nunca’ “¹⁶³³

En cuanto al episodio de la muerte de Isolde, López-Chavarri comenzaba por reconocer la inutilidad de las palabras para intentar describirlo, de una manera que podría entenderse como mero formulismo de elogio, pero que reforzaba después al calificar de “extrahumanas” las evoluciones orquestales. La descripción se centra sobre unas citas entrecomilladas de Isolde; en realidad bastante transformadas, pues dan a entender una identificación entre el espíritu de Tristan y los elementos de la naturaleza que no se desprende necesariamente de una traducción literal y que corresponde más bien a una determinada interpretación:

“¿Cómo expresar con palabras la gran escena que sigue? La orquesta, con melodías extrahumanas, entona el canto de éxtasis de Isolda: ‘¡No le veis -dice- está vivo, sube a los astros sonriente; el aire, la luz y el cielo, son él... su aliento me penetra, el aire y la luz son Tristán... en esta inmensa felicidad me sumerjo, me transformo...¡dicha suprema...!’ Y la amante muere de sentimiento, mientras la orquesta ha recordado sus amores y expresa con divinas armonías (sic) la sublime transfiguración de Isolda.”¹⁶³⁴

De este modo, las ideas de corte schopenhaueriano que fluyen tanto en el dúo del segundo acto como en la proclama final de Isolde no parecían llamar la atención de López-Chavarri, cuya visión del drama era la de una intensa expresión de sentimientos amoros subjetivos, en la que el hermanamiento conceptual entre amor y muerte no se elude pero queda meramente enunciado, de manera casi ornamental. El articulista encontraba de nuevo en las expresiones enfáticas una adecuada cobertura para eludir consideraciones más detenidas sobre tal hermanamiento de amor y muerte:

“Así, de esta sublime manera, con esta creación que jamás genio alguno igualó, poesía y música nos dan el sentimiento de Amor y Muerte con infinita poesía.”¹⁶³⁵

¹⁶³³ Idem

¹⁶³⁴ Idem

¹⁶³⁵ Idem

No hay referencia a *leitmotiv* alguno en todo el artículo de López-Chavarri, cosa que desde luego no cabe atribuir a un desconocimiento musical por su parte, y que seguramente conviene relacionar con la intención de ofrecer sobre la obra una imagen más expresiva que explicativa o narrativa.

2.2.3.8.4 EL ARTÍCULO EN EL DIARIO DE VALENCIA: ARCAÍSMOS Y CONSIDERACIONES DE FONDO

El carlista Diario de Valencia ofrecía sin firma quizás el comentario más singular sobre este evento. Se trata de un diario que durante largos periodos no publicó comentario musical alguno sobre representaciones operísticas en la ciudad, mientras sí encontraba espacio para extensas noticias sobre ejecuciones de canto gregoriano, hecho de difícil interpretación pero que en cualquier caso no afectaba ya al momento del estreno valenciano del *Tristan und Isolde*.

El artículo se abría con una proclamación del carácter central y privilegiado de la obra wagneriana en el panorama operístico general del momento, tema de absoluto consenso en la prensa valenciana, y que en este caso adquiriría matices de salutación oficial:

“El estreno de una ópera de Wagner, el músico poeta, el más discutido, el más grande de todos, debe ser acogido con todos los honores debidos.”¹⁶³⁶

El articulista justificaba no ofrecer una detallada guía argumental por la facilidad con que podía adquirirse una traducción completa al castellano, y en concreto hace referencia a opiniones introductorias contenidas en la traducción de Luis París, editada en Madrid dos años antes.¹⁶³⁷ Tomando pie en observaciones de este traductor, se dedican tres párrafos a exponer el origen y difusión medieval de la historia de *Tristán e Iseo*. No satisfecho del todo el crítico, al parecer, con esa deleitación arcaica sobre las fuentes medievales de

¹⁶³⁶ Diario de Valencia, 10 de mayo de 1913

¹⁶³⁷ *Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos*. Traducción castellana en prosa de LUIS PARÍS. Madrid, Imprenta Domingo Blanco, 1911.

Wagner, al ocuparse del argumento sorprende con un arcaísmo fantasioso que parece remitir al lector al mundo de la ópera seria barroca en vez de al drama wagneriano. Comparece así un nuevo personaje bautizado como “diosa Amor”, que sugiere los típicos planteamientos de un viejo argumento alegórico:

“El fiel vasallo, que contra su propia voluntad amaba a Iseo, habíala solicitado para su señor, e impotente ella para contrariarle, dejóse conducir como prometida esposa del rey. Celosa de sus prestigios, la diosa Amor, al ver hollados sus derechos, tomó cruel venganza. El filtro amoroso que, según costumbre, la previsora madre de Iseo había destinado a quien iba a casarse con su hija, sólo por razón de Estado, por ingenioso trueque, hizo la Diosa que fuera escanciado a la joven pareja, la cual, inflamada en súbito fuego abrasador, hubo de confesarse un amor mutuo exclusivo y perpetuo.”¹⁶³⁸

El arranque wagneriano del núcleo argumental en la abstracta e insondable aparición del error de confundir un filtro de muerte con otro de amor -o según otras opiniones, el intencionado trueque de ambos realizado por la sierva Brangäne- quedaba así en este artículo transmutado en un choque de voluntades entre personajes de alto rango, verosímiles unos y alegórico otro, que se disputaban entre ellos un desenlace a su gusto; un esbozo argumental que cabría calificar como más afín a una antigua sensibilidad de molde aristocrático, que debía suponerse extinta desde hacía mucho tiempo.

El efecto producido por el filtro amoroso se expuso en este caso centrándose sobre consideraciones de fondo, de planteamiento de ideas, que como se ha visto resultaban sistemáticamente eludidas en el resto de la prensa local:

“Entonces, el deseo, el anhelo, las delicias y los dolores del amor despertaron infinitamente en su alma, y en cambio, el mundo, el poderío, la fama, la caballerosidad, la gloria, la fidelidad, el honor y la amistad..., todo se desvaneció como un ensueño. Sólo sobrevivía en ellos una aspiración, un ansia inextinguible, un deseo perenne -sed ardorosa y consunción al propio tiempo- de morir, como única redención de acabar su vida para no despertar jamás.”¹⁶³⁹

¹⁶³⁸ Diario de Valencia, 10 de mayo de 1913

¹⁶³⁹ Idem

La reflexión de fondo se aproximaba llamativamente a los postulados de Schopenhauer sin citarlo, pensador que obsesionaba a Wagner al tiempo de escribir esta obra y que hoy en día constituye un referente casi ineludible al comentarla:

“...de un solo trazo, pero en externa y encadenada progresión, desarrolló la insaciable ola del deseo, que, naciendo de la confesión tímida, crece aguzada por el suspiro vacilante, al través de la esperanza, del lamento y del deleite del goce y del sufrimiento, hasta que llegando por su más poderosa impulsión al dolor frenético, encuentra la brecha por donde el corazón se derrama en el océano de las infinitas delicias del amor... ¡Mas en vano! Impotente para resistir, desfallece de nuevo el corazón para consumirse en el deseo, en el deseo inasequible, pues todo deseo logrado es germen de otro más ávido, hasta que, en el postrer decaimiento del deleite, alborea en el alma, desgarrada, el presentimiento del supremo: la delicia de la muerte, del no ser, la definitiva redención, sólo lograda en el maravilloso reino del que más nos alejamos cuanto con más impetuosa fuerza nos obstinamos en penetrarle...”

El mundo caracterizado por un deseo imposible de saciar, cuyo fruto es el sufrimiento, y por otro lado el desapego y su máxima expresión en la aceptación de la muerte como única vía de liberación, son pautas de origen oriental budista que Schopenhauer había reproducido en su principal obra, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, y a las que el texto citado del artículo se aproximaba más que a las propias ideas de Wagner. En realidad, el argumento wagneriano no plantea en ningún momento la schopenhaueriana renuncia al deseo por parte de los amantes, más bien al contrario, y mientras componía la música del segundo acto Wagner escribió una significativa carta a Mathilde Wesendonck, fechada en 1 de diciembre de 1858, que incluía una completa reformulación del principio schopenhaueriano de renuncia al deseo, prácticamente su negación:

“Se trata de demostrar cómo el camino de salvación que conduce hasta el perfecto aquietamiento de la voluntad -un camino que ningún filósofo, como tampoco Schopenhauer, ha reconocido- pasa a través del amor, y no ya de un amor abstractamente humanitario, sino del amor propiamente dicho, que florece en el amor sensual.”¹⁶⁴⁰

¹⁶⁴⁰ WAGNER, R.: “Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck”, p.200-201, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.18496-18497 (vid. *Wagner-B MWesendonck*, p. 79)

Aunque el articulista, congruente con su schopenhaueriana y poco wagneriana demonización del deseo, se distanciaba del apasionamiento amoroso de Isolde en su muerte final, tampoco llegaba a negar el alcance redentor de ese último episodio, que Wagner evidentemente sí concede, pero prefería visionarlo bajo la forma de las fuentes medievales, aludiendo a un rosal y una vid que crecieron entrelazándose sobre la sepultura de los amantes, y que la obra wagneriana no menciona en ningún momento:

“¿Llamaremos a esto morir? ¿O es, más bien, aquel oscuro mundo del misterio, del cual surgieron una hidra (sic) y una vid, estrechamente entrelazadas sobre la sepultura de Iseo y Tristán, como nos cuenta la leyenda...?”¹⁶⁴¹

Al igual que sucediera en El Mercantil Valenciano, el día siguiente al estreno ofrecía el Diario de Valencia un artículo que iba más allá del comentario sobre la interpretación, incluyendo consideraciones sobre la obra más propias de ser publicadas con anterioridad a la representación. En este caso la crónica vino firmada con las iniciales “V.M.”, que Polanco identifica como pertenecientes a Vicente Marín,¹⁶⁴² solvente crítico musical de este diario. Marín hacía un recorrido por la parte musical, siguiendo el hilo de la aparición de los *leitmotiven* con sus correspondientes denominaciones a modo de etiquetas, y haciendo mínimas alusiones al argumento, que se daba por conocido. Es decir, el artículo firmado por Marín recuperaba con posterioridad un enfoque afín al discurso de los otros medios locales, lo que permite sospechar que el artículo del día anterior procedía de mano distinta.

2.2.3.8.5 EL ARTÍCULO EN LA VOZ DE VALENCIA:

OBJECIONES, ELUSIONES Y ELOGIO DE LA INTENSIDAD

Si el artículo previo al estreno ofrecía en el Diario de Valencia la particularidad de centrarse sobre las ideas marginando los aspectos visuales o musicales, el otro diario tradicionalista de la ciudad, La Voz de Valencia,

¹⁶⁴¹ Diario de Valencia, 10 de mayo de 1913

¹⁶⁴² POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.288

resultaba también peculiar, pero en el sentido de publicar la única crítica que cuestionó algunos aspectos de la obra de Wagner, si bien con moderación.

El artículo estaba firmado con una “G.”, inicial que corresponde a Enrique González Gomá.¹⁶⁴³ El crítico atribuía al carácter alemán de Wagner una tendencia a exagerar las proporciones, frente a la cual justifica la costumbre vigente de recortar algunos pasajes:

“Las grandes proporciones que da a sus escenas Wagner imperan en ‘Tristan e Isolda’, y así es costumbre cortar diversos fragmentos, lo que, en medio de todo, nos parece acertado. Wagner, como otros músicos alemanes, no conoce el límite.”¹⁶⁴⁴

Además de este cuestionamiento estético sobre las dimensiones, hay un cuestionamiento implícito sobre la moralidad del argumento, que González Gomá intenta atribuir a la mentalidad de las fuentes medievales, evitando así que derive en una condena directa a la obra de Wagner, sin tomar en cuenta que la elección de la fuente constituía un acto libre del autor:

“Este asunto está inspirado en una narración de la Bretaña primitiva y legendaria. Así es que esta moral pagana no nos es posible juzgarla como juzgaríamos una obra de un tiempo cristiano.”¹⁶⁴⁵

Esquivado el juicio moral mediante este escrúpulo hermenéutico, este crítico proponía la admiración directa de la intensidad expresiva en el argumento y la música, que adquiriría así un valor autónomo respecto de posibles consideraciones sobre las ideas:

“Admiremos profundamente esta magnífica, sobrehumana fuerza pasional de los dos héroes y la maravillosa expresión poética y musical que encontró Wagner para esta ópera, una de las obras capitales de la música.”¹⁶⁴⁶

¹⁶⁴³ POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.281-282.

¹⁶⁴⁴ La Voz de Valencia, 10 de mayo de 1913

¹⁶⁴⁵ Idem

¹⁶⁴⁶ Idem

En la larga escena del dúo del segundo acto, las consideraciones de fondo se evitaban recurriendo al mismo argumento de Puig Samper: la maldición del día e invocación de la noche pasaba a ser un simple deseo de no ser vistos. Pero González Gomá no reducía a esto todo el diálogo, pues considera también el deseo de muerte que expresamente proclaman los amantes, así como la idea de eternidad del amor en la muerte, pero al vincularlos estrechamente con esa intención de ocultarse en la oscuridad, el impulso utilitario de satisfacción se erigía como explicación suficiente y se evitaban consideraciones de fondo sobre las ideas que los amantes expresan, lo que permitía al articulista también aquí concluir en una admiración puramente estética, preparada con matices de embriaguez sensorial:

“Comienza el diálogo entre los dos amantes. Es una noche de verano; el perfume de las flores inunda el jardín. La noche debiera ser eterna, dicen los amantes; la luz, el día, es para los amantes la muerte, la separación. En la sombra, en la noche, en la muerte -la eterna noche- en la inmortalidad se seguirán amando. Tristán e Isolda quisieran morir entonces. La intensidad sentimental les conduce a desear la muerte; pero morir amándose no es la separación, es para ellos el deseo fatal y magnífico: el amor. Esta escena es otra maravilla musical y poética.”¹⁶⁴⁷

El resto del argumento se exponía con extrema concisión de estilo, procurando no omitir detalles relevantes pero sin concesiones a la descripción de aspectos visuales. La exaltación sentimental es siempre lo que motiva la admiración de González Gomá, y los episodios en que se produce son los únicos en que las concisiones de este apretado resumen se expanden, incorporando elogio sobre los personajes:

“Tristán e Isolda, animados por la exaltación wagneriana, en la mitología griega hubieran sido semidioses. A tal punto de intensidad, de fuerza, de sobrehumanidad llega el admirable poema de amor.”¹⁶⁴⁸

En cualquier caso, no dejaba de recomendarse al espectador que adquiriera por otros medios “un conocimiento completo del argumento”, no para

¹⁶⁴⁷ Idem

¹⁶⁴⁸ Idem

obtener una mejor comprensión global, sino para disfrutar “detalles bellísimos e interesantes” que la brevedad del artículo no permitía incluir.

Quizás convenga traer aquí al caso las palabras con que González Gomá iniciaba su crítica el día siguiente a la representación, pues corroboran perfectamente esa adicción por la intensidad emocional que se autoafirmaba sorteando escrúpulos morales o estéticos:

“Salimos del teatro con la sensación intensa, extraordinaria, de este inmenso poema del amor y el dolor, que es ‘Tristán e Isolda’, la sublimidad wagneriana, una de las emociones más grandes, más fuertes, más profundas de todo el teatro, de toda la música. Salimos del teatro exaltados de una manera bárbara, y aunque sabemos que a la belleza y a la emoción no se puede uno acercar más que guardado por la ironía, que la admiración y el entusiasmo bárbaros e ingenuos pueden desencantar esa emoción, la impresión enorme que siempre nos causa el poema wagneriano, aleja de nosotros la ironía mientras perdura la emoción que nos ha inundado el espíritu.”¹⁶⁴⁹

2.2.3.8.6 EL PÚBLICO SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

Salvo Las Provincias, toda la prensa local señalaba la escasa afluencia de público en las localidades caras (“apenas si llegó a ocuparse la mitad del patio de butacas”¹⁶⁵⁰), caso que venía sucediendo durante toda la temporada, incluso de manera más acusada. En contraste, las localidades de precio más económico estaban completamente llenas, pero no se ocultaba a nadie que la falta del público caro comprometía la rentabilidad de la temporada y por tanto la posibilidad de afrontar nuevos eventos de esta envergadura con un reparto solvente.

Sobre la incuestionada gravedad del vacío en las localidades caras, la prensa repartía responsabilidades de modo diverso. En El Pueblo, siguiendo su línea habitual, la crítica cargaba contra el comportamiento del público

¹⁶⁴⁹ La Voz de Valencia, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁵⁰ El Pueblo, 11 de mayo de 1913

acomodado, en un comentario sobre la segunda representación donde volvía a asomar la consabida antítesis entre teatro de ópera y plaza de toros:

“Este desvío del público, llamado aristocrático, se explica, pues está en relación con la sensibilidad y el gusto artístico, aún diríamos que con la cultura de la inmensa mayoría de las personas de buen tono: dedican 300 o 400 pesetas para el palco de los toros en las corridas de Feria, y sin embargo, no invierten quince duros en un palco para asistir a la representación de ‘Tristán’. Así, ¡cómo sorprendernos de que haya transcurrido tanto tiempo desde el estreno de ‘La Walkyria’ hasta el de la obra que anoche oímos por segunda vez!”.¹⁶⁵¹

Los halagos eran para las clases menos adineradas, aunque con perfecta conciencia de la insuficiencia económica de ese entusiasmo:

“...para fomentar empeños como el que supone la representación de ‘Trsitán’, sólo responden las clases media y popular”¹⁶⁵²

En el tradicionalista La Voz de Valencia el diagnóstico no era muy distinto, si bien se evitaba ridiculizar el comportamiento del público adinerado, y sólo entre paréntesis se recordaba el entusiasmo de las clases modestas:

“Nos debemos lamentar profundamente de que Valencia no pueda tener como otras ciudades extranjeras de su categoría en habitantes y de menos número de población también, temporadas de ópera que pudieran prolongarse tres o cuatro meses por lo menos, pues esta sería la manera de poder disponer en condiciones la representación de obras como “Tristán e Isolda”. El público es el que principalmente debiera con su entusiasmo y su protección lograr que en Valencia hubiera mayor vida musical. (La parte más modesta del público es la más entusiasta.)”¹⁶⁵³

Y poco más abajo, este mismo crítico reiteraba la censura, haciendo ostentación de medir las palabras:

¹⁶⁵¹ El Pueblo, 13 de mayo de 1913

¹⁶⁵² El Pueblo, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁵³ La Voz de Valencia, 11 de mayo de 1913

“Pensamos muchas cosas sobre esto; pero no queremos comentarlo, más que diciendo que hay poca curiosidad artística (lo diremos así, conviene el eufemismo) en ciertos ambientes sociales de esta ínclita ciudad.”¹⁶⁵⁴

En El Mercantil Valenciano, Ignacio Vidal aportaba una comparación con la presencia poco antes del divo Titta Ruffo, comparación quizás bastante más significativa que la hecha con la plaza de toros:

“Es verdad que juzgar de la potencialidad económica de Valencia por lo que aconteció cuando vino Titta Ruffo es una gran equivocación. Aquello era un hecho excepcional, un caso de locura si se quiere, en que a todos sobraba dinero hasta llegar al sacrificio, volcándose en la gaveta de la empresa, mientras que ahora se muestra avaro y duro en aflojarlo. Entonces hubo quien pagó el triple de su valor para ocupar un sitio incómodo, y en la actualidad se ofrece una ópera nueva y un cuadro de excelentes artistas, algunos de ellos de indiscutibles méritos, y ese mismo público se queda en casa (...) No van estas indicaciones a los que poblaron las altas galerías, los cuales bastante hacen con adquirir una entrada general o una localidad modesta.”¹⁶⁵⁵

El barítono Titta Ruffo había cantado dos funciones en el Teatro Principal de Valencia los días 12 y 14 de marzo, aprovechando que finalizaba temporada en el Teatro Real de Madrid y marchaba a continuación camino de Budapest. Se hizo *Il Pagliacci* de Leoncavallo y *Hamlet* de Thomas, la butaca de patio costaba 25 pesetas y la entrada general 3'50, precios exorbitantes para lo acostumbrado en la ciudad,¹⁶⁵⁶ a pesar de lo cual el recinto se llenó y en la reventa la entrada general alcanzó las 8 pesetas.¹⁶⁵⁷ El contraste resultaba efectivamente llamativo con esta otra temporada de ópera, sucedida apenas dos meses después y donde la compañía, sin contar con un nombre tan estelar como el de Ruffo, sí disponía de excelentes voces y de un director competente, y donde la entrada de butaca de patio costaba 10 pesetas.

El público que sí asistió ovacionó con entusiasmo obra e interpretación. El crítico de El Pueblo afirmaba que el público “salió del teatro presa del

¹⁶⁵⁴ Idem

¹⁶⁵⁵ El Mercantil Valenciano, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁵⁶ Compárese con el cuadro de la p.264

¹⁶⁵⁷ BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Federico Doménech, Valencia, 1977, p.149-152

escalofrío de lo sublime”,¹⁶⁵⁸ y López-Chavarri se mostraba claramente asombrado:

“¡Y, lo que nunca imaginábamos, la obra más difícil de Wagner, ha sido recibida por el público, no solamente con respeto y con agrado, sino con entusiasmo! Ello parecerá increíble, pero así ha sucedido. Cuando en otras partes, ante públicos ‘hechos’ a obras difíciles, con ejecuciones cuidadosísimas, ‘Tristán e Isolda’ se ha impuesto poco a poco, aquí, de pronto, produce entusiasmo.”¹⁶⁵⁹

El crítico de El Pueblo describía la recepción en términos fuertemente unidireccionales, como ya lo hiciera otras veces, donde la genialidad del autor llegaba por mérito propio hasta el público, que asumía imagen de servidumbre:

“El genio de Wagner se impone a todo y a todos: a quienes, como técnicos, comprenden las bellezas de su ciencia musical y a los profanos, que constituimos legión, pero que vamos a la representación del drama lírico, poseídos de un deseo vehemente de rendir tributo al glorioso maestro.”¹⁶⁶⁰

Para López-Chavarri el mérito era de los intérpretes:

“Ello indica que el público se ha encontrado ante unos artistas excepcionales, quienes, a pesar de todas las dificultades circunstanciales, han logrado hacer llegar a los oyentes la obra en forma tal, que ha producido entusiasmo impensado.”¹⁶⁶¹

López-Chavarri se complacía describiendo la atención del público, pero era el director quien establecía la wagneriana costumbre de no interrumpir:

“...cuando ocupó su puesto el maestro Lamothe de Grignon y levantó el brazo, se hizo un silencio religioso. El momento era solemne: la varita mágica de Lamothe de Grignon, iba a hacer que en Valencia se escuchase por vez primera ‘Tristán e Isolda’, de Wagner. El público quedó conquistado desde los primeros compases del preludio; la orquesta se sobrepasaba a sí misma, y ‘Tristán’ comenzaba a vivir bajo los mejores auspicios. Con todo respeto, sin buscar un aplauso que se iniciaba, Lamothe enlazó el preludio con el primer acto.”¹⁶⁶²

¹⁶⁵⁸ El Pueblo, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁵⁹ Las Provincias, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁶⁰ El pueblo, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁶¹ Las Provincias, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁶² Las Provincias, 11 de mayo de 1913

Ignacio Vidal, por su parte, corroboraba la observación de López-Chavarri, pero atribuyendo al público el mérito de esa costumbre wagneriana:

“El público, asimismo, dio a entender su cultura estética y su sentido wagneriano, pues no interrumpió con los aplausos el curso de la representación, y sólo en los finales de los actos tributó calurosas ovaciones”.¹⁶⁶³

El crítico de El Pueblo se complacía además en describir un sobrevenido interés del público por la obra:

“Díganlo los innumerables espectadores que anoche aprovechaban los entreactos para consultar los folletos de divulgación de la nueva ópera, las informaciones de los periódicos con la guía temática, cuanto se ha publicado a propósito del ‘Tristán e Iseo’. Advertíase el anhelo de inquirir los pasajes que de primera impresión se nos figuran armonías (sic) inextricables, el afán de penetrar los insondables abismos pasionales de la leyenda céltica, un vivo deseo de identificarnos con el músico-poeta.”¹⁶⁶⁴

Esta descripción de un público que sólo después de escuchar una música que le interesa se preocupaba por leer los comentarios, por un lado apoya esa imagen que ya se ha comentado sobre el público valenciano de estos años, quizás más receptivo y flexible ante lo que escucha directamente que ante las instrucciones previas de la crítica, pero por otro lado dejaba entrever más interés por entender que un definitivo entendimiento. Fue sobre todo el crítico de La Voz de Valencia -sin duda González Gomá- quien sembraba más dudas sobre el entusiasmo del público, que parecía tenerle perplejo, aprovechando además para reiterar sus propias dudas sobre el estilo de Wagner:

“No creemos que las ovaciones entusiásticas se debieran al esnobismo, a que la obra era de Wagner, porque ‘Tristán e Isolda’, aun con sus cualidades alemanas características, la abstrusidad, el análisis, el desconocimiento del límite, de la proporción (todo ello, por supuesto en ocasiones) tiene tan extraordinarias bellezas, momentos tan magníficos, digámoslo rotundamente, sublimidades tales que, a pesar de todo lo aludido antes, de la general riqueza y complicación musical que requiere varias audiciones para deshacer el embrollo y el cansancio intelectual que acompaña a las primeras audiciones de una obra

¹⁶⁶³ El Mercantil Vañenciano, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁶⁴ El Pueblo, 11 de mayo de 1913

como esta, cansancio mayor naturalmente cuanto menos cultura musical tiene el espectador, 'Tristán e Isolda', decimos, tiene tan extraordinarios valores que se impone al público de un modo decisivo, absoluto."¹⁶⁶⁵

En cualquier caso, Ignacio Vidal ofrecía una descripción de la segunda representación que concedía lo incompleto del entusiasmo de la primera:

"...el público, que cuando su estreno, sin dejar de reconocer que el contenido de 'Tristán e Isolda' era excepcional y extraordinario, pero que no acertaba a darse cuenta de ello, anoche ya veía más claro, ya penetraba en sus bellezas, ya saboreaba la médula de su sustancia, ya se daba cuenta de la forma de su procedimiento; digámoslo de una vez: ya *entraba* en la citada ópera."¹⁶⁶⁶

No hubo más ocasión, sin embargo, que esta segunda representación. La afluencia de público no daba para más, pues en esa segunda representación "sólo en las alturas hubo lleno".¹⁶⁶⁷ La Correspondencia de Valencia daba cuenta en tono escandalizado de esa escasez de público:

"La segunda representación de *Tristan e Iseo* fue un éxito para todos, menos para la empresa. Hubo menos concurrencia que en días anteriores ¡En *Tristan e Iseo!*..."¹⁶⁶⁸

López-Chavarri clamaba desesperado algunos días después, en un artículo titulado "Ópera, teatro y público":

"¡Buena está resultando la Atenas del Guadalquivir! (...) Tanto más resulta enorme, monstruoso, ese abandono del gran arte, cuanto que la degradación creciente del cine obtiene más protecciones y un triste consentimiento que indignan. (...) Lo que hay es que el apocamiento y la cursilería lo invaden todo. (...) ...sólo podemos pensar una cosa, es absurdo que en Valencia se exija a los empresarios del Principal eso de la ópera de primer orden. Con cine baratito; y, si es posible, de poca luz en la sala, se medita mejor, y ganan el bolsillo, la cultura y la verdad. Habrá que ir al cine."¹⁶⁶⁹

¹⁶⁶⁵ La Voz de Valencia, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁶⁶ El Mercantil Valenciano, 13 de mayo de 1913

¹⁶⁶⁷ Diario de Valencia, 13 de mayo de 1913

¹⁶⁶⁸ La Correspondencia de Valencia, 13 de mayo de 1913

¹⁶⁶⁹ Las Provincias, 18 de mayo de 1913

2.2.3.8.7 LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA PRENSA VALENCIANA

El reparto fue el siguiente:

Tristan: Francisco Viñas

Isolde: Teresina Burchi

Brangäne: Virginia Guerrini

Marke: Conrado Giral

Kurwenal: Domenico Viglione-Borghese

Pastor: Vicente Gallofré

Director: Joan Lamote de Grignon

Decorados: Ros i Güell

La primera representación terminaba a las dos menos cuarto de la madrugada.¹⁶⁷⁰ Se habían realizado nueve ensayos¹⁶⁷¹ (sólo “siete u ocho” según Vidal), considerados por toda la prensa como insuficientes para la envergadura de la obra, de modo que el resultado satisfactorio convertía a Lamote de Grignon en “el héroe de la noche”,¹⁶⁷² recibiendo además de la pluma de López-Chavarri el caro galardón de la autenticidad:

“Cuanto se diga es poco para ponderar la paciencia, la energía sobrehumana, el talento, las energías espirituales y físicas que ha derrochado para presentar la obra de Wagner de modo satisfactorio. No sólo ha logrado dar a la difícil partitura de ‘Tristán’ una interpretación animada, llena de color, sino que ha respetado el estilo del autor y los movimientos de la partitura.”¹⁶⁷³

López-Chavarri encontraba alguna objeción general, al contrario de la generalidad de los críticos, pero eludía pormenorizarla:

¹⁶⁷⁰ El Mercantil Valenciano, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁷¹ Diario de Valencia, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁷² Idem

¹⁶⁷³ Las Provincias, 11 de mayo de 1913

“La representación de anoche no es una representación hecha con todos los requisitos. Pero debemos confesar que nos sorprendió en alto grado que resultase tan bien como resultó, y desde luego mucho mejor de lo que podíamos suponer.”¹⁶⁷⁴

Como venía siendo inevitable, hubo identidad de criterio en La Correspondencia de Valencia, donde se añadían las circunstancias que invitaban al crítico a la indulgencia:

“La hermosa obra de Wagner causó el mejor efecto en el público, sin que la representación se ajustase a todo cuanto demanda la labor del gran maestro, cosa difícil en provincias, y más aún en temporadas reducidas.”¹⁶⁷⁵

Viñas fue una vez más ensalzado sin límite por la crítica, elogiándose tanto su sobria e intensa expresividad como su faceta de actor. López-Chavarri, como ya hiciera respecto de su interpretación de Lohengrin cuatro días atrás, concedía al Tristan de Viñas un carácter genuinamente wagneriano, distante de su antigua complacencia con los hábitos del público local:

“Estilo wagneriano, declamación, voz sobriamente empleada, emoción intensa, todo ello genialmente empleado anoche, nace de la interpretación de Viñas algo muy extraordinario en la esfera del teatro. Es increíble el estudio hecho por Viñas: el drama lo une con la partitura de modo admirable; el menor acento de voz, obedece a lo que las palabras y su música exigen.”¹⁶⁷⁶

Teresina Burchi como Isolde recibió también elogios de la crítica y ovaciones del público, sólo ligeramente menos entusiastas que los tributados a Viñas:

“Una Isolda poética, llena de pasión, a veces con detalles de sutil estudio, segura en el canto, de una musicalidad exquisita, y que salvó valientemente los mil escollos de esta endiablada obra (...) se mostró la señora Burchi una admirable artista, maestra en el canto, de voz espléndida, de afinación correctísima, de acentos llenos de pasión...”¹⁶⁷⁷

¹⁶⁷⁴ Idem

¹⁶⁷⁵ La Correspondencia de Valencia, 12 de mayo de 1913

¹⁶⁷⁶ Las Provincias, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁷⁷ Idem

De Virginia Guerrini en su papel de Brangäne, a pesar de haber manifestado en la primera representación que cantaba indispuesta, solamente Vidal formulaba alguna objeción: “hubiéramos deseado en esta artista más relieve dramático en las escenas de barco.”¹⁶⁷⁸ En la segunda representación Vidal ya no tuvo objeciones para esta cantante, y calificaba su interpretación de “noblemente expresiva, conforme al carácter de la confidenta de la reina.”¹⁶⁷⁹

Viglione-Borghese como Kurwenal también era elogiado unánimemente por los críticos:

“Cantó el artista con su generosa, magnífica voz; pero hizo mejor todavía: dio a la interpretación del personaje una flexibilidad interesantísima, variando desde la rudeza guerrera del primer acto, a la tierna solicitud del último. Y esto es de artista sincero e inteligente.”¹⁶⁸⁰

El bajo Conrado Giral recibía en su interpretación de Marke elogios rotundos aunque muy escuetos, quizás porque su papel no despertaba en sí mismo mucho entusiasmo de la crítica.

De la escenografía no hay mención en la prensa, lo que contrasta llamativamente con el anterior estreno de *Die Walküre*, pero se explica por el diferente carácter de ambas obras.

En resumen, se trató de una interpretación sin sombras, con un nivel en todos los intérpretes que satisfizo a los críticos más exigentes y que obtuvo el entusiasta respaldo del público asistente, que sin embargo no llenó el teatro.

¹⁶⁷⁸ El Mercantil Valenciano, 11 de mayo de 1913

¹⁶⁷⁹ El Mercantil Valenciano, 13 de mayo de 1913

¹⁶⁸⁰ Las Provincias, 11 de mayo de 1913

2.2.3.9 ECOS DE PARSIFAL

Al finalizar el año 1913 terminaba la vigencia legal del plazo establecido por el propio Wagner reservando todas las representaciones de su última obra, *Parsifal*, al escenario del Festspielhaus de Bayreuth. En el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, como se ha visto, se organizaron representaciones para la misma noche del 31 de diciembre, y por algún tiempo la prensa se hizo eco de que el Teatro Principal de Valencia estaba preparando otra representación, supuestos preparativos que sin embargo quedaron en nada. Los escenarios valencianos permanecían así descolgados en esa a modo de carrera por demostrar una actividad wagneriana de *primera línea*, pero la ausencia escénica no hizo que el asunto parsifaliano dejase de estar muy presente en la prensa local.

2.2.3.9.1 MIRANDO HACIA MADRID Y BARCELONA

El día 27 de diciembre El Mercantil Valenciano y La Voz de Valencia reproducían artículos dedicados al evento. En el primero de ellos se trataba de un artículo firmado por Félix Lorenzo¹⁶⁸¹ y titulado “El abono del Real”, donde a propósito del ambiente madrileño criticaba sarcásticamente a los espectadores que pretendían “que se ilumine la sala, y no haya más sombra que la sombra indignada de Wagner, y que se le den unos cortes a la partitura, a fin de que ‘la lata’ sea más soportable.”¹⁶⁸² La Voz de Valencia prefería centrarse sobre Barcelona y publicaba un extenso artículo firmado por F. Suárez Bravo¹⁶⁸³ titulado “La leyenda de Parsifal”, donde el articulista se recrea en las leyendas en torno al Grial y sobre la genealogía y hechos de los sucesivos reyes de ese reino imaginario, para concluir reflexionando sobre la posible ubicación real del Monsalvat de la leyenda. Con todo esto, los sucesos que entran directamente en el drama de Wagner ocupaban sólo una mínima parte del texto de Suárez Bravo.

¹⁶⁸¹ Periodista madrileño (1879-1933), colaborador de La Vanguardia de Madrid, La Correspondencia de España, y más tarde director de El Imparcial y El Sol.

¹⁶⁸² El Mercantil Valenciano, 27 de diciembre de 1913

¹⁶⁸³ Con toda probabilidad Francisco Suárez-Bravo, cronista musical barcelonés hijo del literato Ceferino Suárez Bravo.

El día 30 de diciembre eran El Pueblo y el Diario de Valencia los periódicos que pasaban a ocuparse del asunto parsifaliano, ambos con un artículo titulado “Parsifal”. En el primero el texto venía firmado por “Burgalat”,¹⁶⁸⁴ mientras que en el otro aparecía sin firma. “Burgalat” se extiende en los pormenores de la reserva testamentaria a favor de Bayreuth, en su caducidad legal, en la no vigencia del plazo en América, que había permitido representaciones en Nueva York y Buenos Aires, y finalmente en mencionar las ciudades que se disponían a aprovechar el final de la prohibición, con especial atención a las circunstancias de Madrid y Barcelona. El artículo del Diario de Valencia, por su parte, refería más sucintamente el asunto de la prohibición, dedicando la mayor parte de su espacio a detallar las fases y fechas de la elaboración de la obra y del estreno.

El día 2 de enero el Diario de Valencia recogía una escueta comunicación telegráfica sobre el estreno de Barcelona y una no mucho más amplia sobre el madrileño, enviada esta última mientras todavía se estaba representando el segundo acto y donde se dejaba constancia de la asistencia de miembros de la familia real.

El día 6 de enero en El Pueblo, un artículo firmado en Madrid por “Vicente Clavel” y titulado “Estreno de Parsifal” daba cuenta del estreno madrileño en términos de un rotundo éxito, con localidades agotadas y un “público entusiasta del gran poeta y músico alemán”, si bien hacia el final del artículo reconoce que no todo el público se mostró tan entusiasta, y el primero de ellos el mismo monarca:

“En honor a la verdad hay que reconocer que no todo el público que llenaba el Real dio muestras de un encendido entusiasmo. El mismo D.Alfonso, que asistió a la representación del segundo acto, pasó el rato mirando con sus gemelos de oro y nácar a los palcos de enfrente.”¹⁶⁸⁵

¹⁶⁸⁴ El seudónimo de Burgalat no aparece entre los que Rafael Polanco recoge de críticos musicales que escribían en El Pueblo ni en otros diarios valencianos, aunque no parece tratarse en este caso de un artículo reproducido de un diario foráneo, ya que se extiende en consideraciones locales.

¹⁶⁸⁵ El Pueblo, 6 de enero de 1914

Pese a lo cual, Clavel se basa en el ruidoso entusiasmo de buena cantidad de wagnerianos para terminar sentenciando que “el triunfo de Wagner en Madrid ha sido inmenso, colosal, avasallador”. Llamaron la atención de este articulista los aspectos visuales de la escena obra de Amalio Fernández y Luis París, la larga duración de la obra, la costumbre bayreuthiana de anunciar el comienzo a toque de trompeta, y una buena interpretación en la que destacaba en primer lugar al director de la orquesta José Lassalle. A pesar de que esta crónica no regatea elogios formularios pero enfáticos hacia la obra, no deja de advertir a su manera sobre la dificultad de su carácter estático para el público tradicional:

“Los que no profesen un ardiente culto al wagnerismo ni posean una perfecta educación musical para percibir los matices, las sutilidades de la partitura, la encontrarán monótona y de una languidez abrumadora a causa de los interminables éxtasis en que se abisma el alma purísima de Parsifal”.¹⁶⁸⁶

Pero la noticia más extensa de todas procedió de la mano de López-Chavarrí, que se desplazó a Barcelona para asistir a las representaciones y plasmó sus impresiones en sucesivos artículos de Las Provincias, los días 9, 11 y 12 de enero, bajo el título “Parsifal en Barcelona”, a los que añadió otro de día 13 titulado “Paco Viñas en Parsifal”. La valoración que realizó del evento barcelonés fue negativa en su conjunto, extendiendo además una sentencia global condenatoria de todos los montajes operísticos empresariales de *Parsifal*. El calificativo de “profanación” que aireaban los wagneristas catalanes no resultaba extraño al crítico valenciano, que abría y cerraba su crónica de tres entregas con la defensa de Bayreuth como único referente digno:

“...la obra no ha debido salir de Bayreuth, el santuario para el cual la escribí; y allí volverá, sin duda, huyendo de interpretaciones dudosas, de mercantilismos vulgares y de otras profanaciones que, ni aún escuchándose con la buena fe, dejan de ser indelicadas.”¹⁶⁸⁷

“Ahora las representaciones estas de *Parsifal* nos dan la impresión de un misterio violado, un sueño desvanecido. Ello es triste. (...) ‘¡Bienaventurados en la fe!’ Así dicen las voces

¹⁶⁸⁶ Idem

¹⁶⁸⁷ Las Provincias, 9 de enero de 1914

celestiales que cierran la obra.¹⁶⁸⁸ Y como la fe no es cosa de fingimientos, de taquilla, de los mil convencionalismos que engendra el género ópera, yo tengo fe en que... *Parsifal* volverá a su santuario de Bayreuth; su contacto con la realidad, como el de Kundry, y su lucha con el público de 'snob', los Klingsor de ahora, habrán sido un dolor. Pero el dolor es fecundo y purifica. *Passifal*, purificado, resplandecerá puro como lo quiso Wagner, y como la humanidad tiene el deber de respetarlo."¹⁶⁸⁹

Por el contrario, López-Chavarri se mostraba más satisfecho con la versión de concierto que pudo escuchar poco antes en el Palau de la Música de la misma ciudad, con el Orfeo Catalá en lugar de los coros del Liceo y Franz Beidler como director:

"*Parsifal* resultaba allí, sin trajes, sin luces misteriosas, en plena ejecución de concierto, mil veces más religioso, más sentido, más sublime, más místico que en las presentaciones del teatro."¹⁶⁹⁰

La exposición del argumento que realizaba López-Chavarri seguía el hilo de las emociones de los personajes y de los espectadores. La emoción era para este crítico el fundamento de *Parsifal*, y surgía en concordancia con lo humano y en contradicción con las artificiosidades escénicas:

"¡Precisamente esta creación wagneriana, aunque parezca nacida de una prodigiosa artificiosidad, resulta de una naturalidad sentimental verdaderamente increíble! Pues qué: ¿hay máquina de vapor, ni dinamo eléctrico, ni tejedora mecánica, ni máquina de calcular, que puedan compararse con el complicado mecanismo humano? Y las acciones pasionales de los hombres nadie puede tacharlas de artificialidades."¹⁶⁹¹

López-Chavarri consideraba que las costumbres italianizadas mermaban la naturalidad en la expresión, recitando lo que en Wagner debería declamarse, y que la emoción que debía sentir el espectador se veía además obstaculizada por una escenografía y vestuario deficientes e inadecuados y por una orquesta

¹⁶⁸⁸ Es posible que la traducción italiana que se cantó en Barcelona tuviese esa expresión, pero una traducción fiel del alemán no arroja ese contenido, sino más bien "Milagro supremo de salvación: ¡Redención al Redentor!" (Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!). Texto original en WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol.10, p. 632, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.5329 (vid. *Wagner-SuD*, vol.10, p.375)

¹⁶⁸⁹ Las Provincias, 12 de enero de 1914

¹⁶⁹⁰ Las Provincias, 11 de enero de 1914

¹⁶⁹¹ Las Provincias, 9 de enero de 1914

que al no disponer del foso bayreuthiano producía “sonoridades agrias, violentas, disociadas”.¹⁶⁹² Pese a todo, señalaba que en muchos momentos la genialidad de la música superó los obstáculos y produjo gran impresión, como al final del tercer acto, que describe en términos tardorrománticos de dominio sobrenatural del autor sobre las eventualidades y las personas:

“Esta vez las imperfecciones humanas no se perciben. El genio lo ha dominado todo, y a todos. Ni los abonados se han dormido ahora, ni los guasones hacen chistes, ni los charlatanes molestan... ¡Milagro de Wagner!”¹⁶⁹³

Por lo demás, la copiosa afluencia de público le permitía retomar por comparación una pasajera acusación contra la apatía valenciana:

“Por un instante pienso en Valencia, dolorosa, que dejó sin curiosidad, desamparado, el estreno de *Tristan*.”¹⁶⁹⁴

En título aparte situaba López-Chavarri su artículo sobre Viñas del día 13, probablemente para no hacer partícipe al tenor, al que elogia sin reparos, de sus muchas objeciones sobre la representación barcelonesa. El atributo de la autenticidad wagneriana ya resulta para este crítico indiscutible:

“Seguramente que de todos los intérpretes que han desempeñado estos días el papel de Parsifal, por esos teatros del mundo, el que con más idealismo, con más amor y con más convicción ha realizado la interpretación del místico personaje es Paco Viñas. (...) No será exageración por nuestra parte decir que el único sinceramente místico de los intérpretes del Liceo, era él. ¡Y es tan difícil sustraerse al estilo ‘ópera’ en los dramas musicales de Wagner, a quienes no tengan clara idea de éstos!”¹⁶⁹⁵

Resulta significativo, a este respecto, que la constatación de que Viñas se encontraba “en plena posesión de sus facultades” se sitúe brevemente hacia el final del artículo, sólo por delante del elogio de su estudiado vestuario. Por el contrario, se mencionaba en primer lugar la erudición de Viñas sobre las

¹⁶⁹² Las Provincias, 9 de enero de 1914. Se refiere obviamente al foso que oculta en Bayreuth a la orquesta de la vista del espectador, y que produce el efecto sonoro de amortiguar las familias de viento metal y percusión, que se sitúan al fondo del mismo. *Parsifal* fue escrita por Wagner pensando ya en las características acústicas del Festspielhaus de Bayreuth.

¹⁶⁹³ Las Provincias, 12 de enero de 1914

¹⁶⁹⁴ Las Provincias, 9 de enero de 1914

¹⁶⁹⁵ Las Provincias, 13 de enero de 1914

fuentes legendarias que reelabora Wagner para su argumento, y en cuanto a su interpretación, resalta la exacta expresión de los estados de ánimo del personaje, salvando el riesgo de una gesticulación automática y poniéndola al servicio de la obra como totalidad y ésta al servicio de la expresión:

“...realizándolo como es debido, el ritmo del gesto, forma con el ritmo de la palabra y de la música un conjunto de poder expresivo indecible.”¹⁶⁹⁶

Tal como ya sentenciaba en su anterior artículo, una especie de fe en la obra de arte parece funcionar como requisito de autenticidad wagneriana:

“*Parsifal* es obra de convencimiento, y Viñas la ha interpretado plenamente convencido. Este es su mejor valer.”¹⁶⁹⁷

2.2.3.9.2 COLABORACIONES DE VIÑAS EN PRENSA

Conviene recoger aquí lo relativo a una serie de colaboraciones de Francisco Viñas en diversos diarios valencianos, dedicadas principalmente a exponer las fuentes medievales del mito de Parsifal y las leyendas y tradiciones en torno al Grial. No se trataba de unos textos que apareciesen únicamente en torno a estas fechas, pero la proximidad del evento intensificó mucho estas colaboraciones. La erudición que muestra Viñas sobre estos asuntos es muy notable, y la prensa valenciana no fue la única beneficiada de tales estudios (aparecían también en *El Noticiero Universal de Barcelona*, entre otros), pero sí parece una de sus preferidas destinatarias. Tras el fallecimiento de Viñas estos artículos eruditos pasaron a formar un libro llamado *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, publicado en Barcelona en 1934.

Las colaboraciones con diarios valencianos se espacian a lo largo del año 1913 y enero de 1914, es decir, coincidiendo con el interés del tenor por estudiar en toda profundidad el drama wagneriano de *Parsifal*, con vistas a su

¹⁶⁹⁶ Idem

¹⁶⁹⁷ Idem

interpretación en Barcelona.¹⁶⁹⁸ Hay seis artículos publicados en La Correspondencia de Valencia, tres en Las Provincias (4 y 6 de enero y 4 de abril de 1913),¹⁶⁹⁹ y cinco en el Diario de Valencia (27 de julio, 3 de agosto y 23 de noviembre de 1913, y 1 y 25 de enero de 1914).¹⁷⁰⁰ Los artículos del Diario de Valencia vienen acompañados por abundantes dibujos de Garrido. Estas colaboraciones cubrían una buena parte de lo que será el libro *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, especialmente por lo que respecta a los extensos artículos del Diario de Valencia, quedando sólo por estar presentes los dos últimos capítulos, además de otro que se extendía en ampliar explicaciones sobre la leyenda del Santo Catino de Génova y otro más sobre la infancia de Parsifal.

El personaje de Parsifal es estudiado en referencia a sus fuentes medievales que lo incluyen en el ciclo artúrico, no preocupándole a Viñas ajustarse a las modificaciones y reducciones que suponen el argumento wagneriano respecto de aquellas fuentes, sino más bien recrearse en todos los pormenores de la leyenda medieval. No se trata por tanto de concentrarse en los aspectos simbólicos y significativos de la idea de Wagner, sino de potenciar la expansión de la fantasía y la admiración por lo maravilloso, en un sentido que puede calificarse de modernista.

En cuanto al Grial, Viñas comienza por referir el ámbito de leyendas próximo al *minnesinger* Wolfram von Eschenbach, el autor de *Parzival*, que constituye la fuente más cercana a Wagner y relaciona el Grial no con una copa sino con una piedra de origen celeste, y pasa después muy escuetamente por la versión del trovador Chrétien de Troyes. También aquí no interesa tanto a Viñas atenerse a la versión de Wagner como permitir la expansión de la fantasía mediante la evocación de diversas leyendas medievales. Wagner es escuetamente invocado como último peldaño en la serie de leyendas, y como

¹⁶⁹⁸ Véanse p.133-134 y 616

¹⁶⁹⁹ Estos artículos corresponden respectivamente a las páginas 13-16, 16-19 y 21-25 del referido libro (VIÑAS DORDAL, F.: *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, Barcelona, Tipografía Emporium, 1934).

¹⁷⁰⁰ Correspondientes respectivamente a las páginas 3-11, 13-25, 35-46, 47-52 más 63-69 y 81-84 del referido libro.

medio para conferir vigencia a toda esa inorgánica profusión de historias, otorgándole su proyección de futuro:

“Así pues, bien podemos afirmar que vivimos hoy en plena leyenda wagneriana, cuya transformación ha dado a la posteridad otro monumento inmortal, que será el asombro de las generaciones que nos substituirán, mejor preparadas que la resente para comprender toda la substancial belleza, cual es el divino drama poético y musical, ‘Parsifal’, de Ricardo Wagner.”¹⁷⁰¹

Pero Viñas encontraba otro elemento para incardinar en su presente el mundo legendario: se trata de las creencias cristianas en torno a un par de reliquias de culto, relacionadas con la Última Cena y la pasión de Cristo, pues el relato de Eschenbach resulta “harto inverosímil para nuestros tiempos de incredulidad dominadora.”¹⁷⁰² Utiliza Viñas de puente, seguramente para dar mayor proyección legendaria a estos objetos de culto, las historias elaboradas en torno al personaje de José de Arimatea, a base de añadidos medievales sobre el texto del evangelio apócrifo de Nicodemo.¹⁷⁰³ Los dos objetos de culto vigente que merecen la atención de Viñas son el Santo Cáliz que se conserva en la catedral metropolitana de Valencia, y el Sacro Catino de la iglesia de San Lorenzo o catedral de Génova. La relación o no del culto cristiano en torno a estos objetos con todas las leyendas medievales previamente referidas, no es algo que preocupe a Viñas, que parece básicamente interesado en generar por acumulación un abigarrado ambiente fantástico y legendario y proyectarlo

¹⁷⁰¹ Diario de Valencia, 27 de julio de 1913, y VIÑAS DORDAL, F.: *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, Barcelona, Tipografía Emporium, 1934, p.6

¹⁷⁰² Diario de Valencia, 27 de julio de 1913, y VIÑAS DORDAL, F.: *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, Barcelona, Tipografía Emporium, 1934, p.11

¹⁷⁰³ Los evangelios canónicos mencionan únicamente a este personaje como un discípulo que da sepultura al cuerpo de Jesús (Mt. 27. 57-61, Mr.15. 42-47, Lc 23.50-56 y Jn. 19.38-42), mientras que el apócrifo llamado de Nicodemo se extiende relatando su posterior prisión y liberación milagrosa. Las leyendas medievales que se fueron agregando sobre José de Arimatea tienen una primera elaboración conocida en *Le Roman de l'Estoire dou Graal o Joseph d'Armathie* de Robert de Boron, escrito hacia 1190, y van considerablemente más lejos: según este relato, José de Arimatea habría usado el vaso de la Última Cena para recoger unas gotas de sangre de Cristo crucificado, y en torno a este objeto -el Grial- se instituía un prodigioso culto que sólo podrán dirigir tres personas a lo largo de la historia, José de Arimatea el primero, llegando el asunto finalmente a la Bretaña artúrica, tierra favorita de los relatos caballerescos medievales (puede verse sobre este último respecto GARCÍA GUAL, C.: *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p.118-127). Viñas no deja de formular sus reservas respecto algunos pormenores de la versión medieval de José de Arimatea, pero le sirve para potenciar la imagen fantástica y legendaria, según parece ser su intención.

finalmente sobre la realidad presente, redimiéndola en cierto modo de su prosaicidad. Las crónicas en torno a la transmisión y conservación de estos objetos proporcionan al Viñas escritor una historicidad medieval que no contradice el ambiente legendario previamente recreado. Finalmente, es Valencia el lugar predilecto para esta leyenda encarnada sobre la realidad presente, que se visiona bajo el patrocinio directo de Wagner:

“...y a pesar de que algunos crean que es la ciudad de Génova la que posee aquel sagrado recuerdo del Gral, tenemos suficientes datos para creer hasta prueba contraria, que el verdadero y único que inspiró a Ricardo Wagner sus inmortales creaciones de *Lohengrin* y *Parsifal* está en la ciudad de Valencia.”¹⁷⁰⁴

Quizás conviene recordar cierta expresión con la que el biógrafo de Viñas, De Gregori, intentaba evocar el efecto de su voz sobre el oyente, ya que incide en una presencia de lo maravilloso, perfectamente análoga a la que estos textos escritos por el tenor parecen buscar:

“...aquell cant que ultra acariciar dolçament l'orella, remou les fibres del cor i dels sentits, vivifica la intelligència i extasia la fantasia, i embolcalla l'ànima i la transporta a un món que ja no és aquest, a una atmosfera d'infinít, com si sentís que la criden, de llunyanies misterioses, veus que li sembla haver esperat sempre”¹⁷⁰⁵

¹⁷⁰⁴ Las Provincias, 6 de enero de 1913, Diario de Valencia, 3 de agosto de 1913, y VIÑAS DORDAL, F.: *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, Barcelona, Tipografía Emporium, 1934, p.19.

¹⁷⁰⁵ DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936, p.48. Traducción al castellano en Anexo III.

2.2.3.9.3 POLÉMICA EN “EL PUEBLO”

Los comentarios sobre el estreno de *Parsifal* en Madrid desataron una batalla librada en las líneas del diario El Pueblo durante casi un mes, bastante insólita en la crítica valenciana, como se ha visto ya ganada por estas fechas para la causa del wagnerismo. En realidad la polémica se configuraba más bien como un cruce de opiniones entre Madrid y Valencia, pues el punto de vista opuesto a la obra wagneriana lo asumía un crítico residente en Madrid, mientras la defensa de Wagner se asumía por dos articulistas de Valencia. Iniciaba el asunto Germán Gómez de la Mata, colaborador habitual del diario en una columna titulada “Horas de Madrid”, donde solía transmitir en tono desenfadado diversos aspectos de la vida en la capital. El 7 de enero, apenas al día siguiente en que Vicente Clavel relatase el estreno madrileño en los términos triunfalistas que ya se han visto, Gómez de la Mata titulaba su columna “Un fracaso saludable”, refiriéndose a ese mismo evento. El artículo fue replicado el día 9 por E. Pérez Solerneu, a continuación se reafirmaba en sus opiniones Gómez de la Mata el 14, Pérez Solerneu volvía a contestar el 15, Gómez de la Mata volvía a hacerlo el 19, Pérez Solerneu el 21, el día 22 intervenía del lado wagneriano un nuevo contendiente que firmaba un extenso artículo como “un wagnerista vegetariano”, y ya en tono de punto final escribía Pérez Solerneu el 25 y Gómez de la Mata el 26.

La disputa se desarrolló por un lado en descalificaciones recíprocas, donde cada parte afirmaba que la contraria carecía de argumentos, y por otro lado en torno a una serie de cuestiones bastante simples, relativas a la duración de la obra y a la adaptabilidad o no del público latino a la estética wagneriana. Para Gómez de la Mata ambas son la misma cuestión: hay una tendencia alemana a lo desmesurado, en la cual la larga duración de *Parsifal* participa, incompatible con el carácter latino. La sentencia no puede ser otra, “la ópera ‘Parsifal’ no es para nuestro público” y “fracasará en cualquier país latino”.¹⁷⁰⁶ Para recrear ese supuesto gusto alemán por lo excesivo, el columnista recurre “sin ánimo de ofender” a términos claramente ofensivos:

¹⁷⁰⁶ El Pueblo, 7 de enero de 1914

“A un tudesco para almorzar le es preciso el triple de alimento que a un francés, un español o un italiano; para leer, el triple de lectura, lo que a nosotros nos indigestaría, y para deleitarse con la música, el triple número de notas. Los teutones son, hoy por hoy, como comprendereis, una raza grasienta y apelmazada, y Wagner, genio inconmensurable, pero alemán al fin, es tan apelmazado y tan grasiento cual todos sus compatriotas, razón por la que no nos es posible digerir su música en dosis gigantescas, de idéntico modo que no pueden nuestros estómagos tolerar sus salchichas y morcillas.”¹⁷⁰⁷

La firma de una contestación el día 22 por “un wagnerista vegetariano” no pretendía aludir al vegetarianismo predicado y practicado por el propio Wagner, circunstancia que parece desconocida por quienes contestan a Gómez de la Mata, ya que les habría proporcionado un argumento muy fácil: se trata solamente de una persona que manifiesta padecer una insuficiencia digestiva que le impide tolerar salchichas ni grasas, y que se declara sin embargo incondicional wagneriano, mostrándose como contradicción de esas asociaciones obesas escritas “sin ánimo de ofender”.

Para Gómez de la Mata, no sólo el estreno de *Parsifal* en Madrid constituyó un rotundo fracaso, sino que entre el público internacional de Bayreuth sólo los alemanes aplaudían con sinceridad:

“El 90 por cien de los espectadores del teatro de Bayreuth lo constituyen siempre pobres engañados que ignoran dónde se han metido o *snoobs* que van allí de la misma manera que irían a ver a la *genial* Loreto si ello estuviese en moda; la minoría que resta se compone sólo de alemanes.”¹⁷⁰⁸

En un lenguaje aderezado de calificativos enfáticos, Pérez Solerneu negaba la reclusión geográfica del wagnerismo, redirigiendo las dificultades de comprensión por parte del público a la necesidad de una mayor concentración sobre la obra, que sólo puede conseguirse con entera satisfacción en espacios como el de Bayreuth:

¹⁷⁰⁷ Idem

¹⁷⁰⁸ Idem. Es posible que el autor del artículo no hubiese estado en Bayreuth, y que se estuviera limitando a reproducir las observaciones de Vicente Blasco Ibáñez sobre el Festival Wagner de Munich, en su crónica de viajes *Oriente*, escrita en 1907 (véase p.766).

“Nuestros teatros no tienen ambiente propicio para una solemnidad artística de tal naturaleza. El grandioso poema wagneriano, de indescriptible potencia emotiva, donde el genio llega a las más altas cimas espirituales, tiene un lugar único en el planeta para que su representación produzca en los públicos la sensación recia, plena, consciente, idea que persiguiera su egregio creador. Allá, en el teatro de Bayreuth, construido con honrada fidelidad artística, alcanza la estupenda obra de Wagner, su versión más intensa, su interpretación más íntima.”¹⁷⁰⁹

La distracción del público como espectáculo de sí mismo, y no las cuestiones estéticas de duración, son para Pérez Solerneu el verdadero obstáculo para el éxito de la obra, que sólo Bayreuth puede disipar con éxito:

“Nada distrae el pensamiento, porque en la mágica sala, ni los palcos -que no existen- son escaparate de bellezas alhajadas, ni el patio de butacas -que no tiene parecido con el de nuestros coliseos- lugar de *flirteo*.”¹⁷¹⁰

La comunicación en una sola dirección y sin interferencias desde autor hacia la obra y de ésta hacia el público, sumiso y expectante, constituye por tanto el ideal artístico de este articulista, recreándolo finalmente mediante una imagen natural que deja al compositor ubicado en regiones celestes y al público en las terrenales:

“(el público de Bayreuth) tiene el pensamiento predispuesto a la emoción artística y en los más hondos repliegues del espíritu recoge la divina armonía, como la tierra recibe amorosa y serena la caricia del agua y el beso del sol.”¹⁷¹¹

Frente a esa dirección y su consecuencia sumisa en el público, Gómez de la Mata alegará el derecho a erigir criterio propio y autónomo:

“Yo discuti la música del genio alemán en lo que, a mi entender es discutible -discutible lo es todo en este mundo, hasta el furioso wagnerismo de que usted hace gala- y la aplaudo en lo que, a mi entender también, merece aplauso.”¹⁷¹²

¹⁷⁰⁹ El Pueblo, 9 de enero de 1914

¹⁷¹⁰ Idem

¹⁷¹¹ Idem

¹⁷¹² El Pueblo, 19 de enero de 1914

Fuera del sacralizado espacio bayreuthiano, Pérez Solerneu admitía que la obra pueda ser fraccionada en dos días, pero sobre todo insiste en el papel de guía que debía asumir la crítica sobre el público en tales casos, que en lugar de esa autonomía autoafirmatoria que proclamaba su oponente, debería mediar hacia una mejor comprensión de la obra, en función claramente educadora:

“En vez de ridiculizar a nuestro público calificándolo de incapaz para el saboreo de las emociones de arte, es misión del publicista alentarle, guiarle, educarle, a fin de que logre dar a su inteligencia la necesaria tonicidad para entrar en el alma de la obra”.¹⁷¹³

Obviamente, el asunto wagneriano no se visiona por Pérez Solerneu como una diferencia cultural geográfica, sino como diferencia entre lo mejor y lo peor, pues como escribirá poco después, “la música de Wagner vive en la serena región de lo indiscutible”.¹⁷¹⁴

“¡Qué dolor produce ver espíritus cultivados, hablar de obras cúspides ante las cuales el alma se pone de rodillas, haciendo distingos de nacionalidades y razas! Ricardo Wagner no puede tener circunscrita su patria a unos límites geográficos. Su nativo solar es el planeta y sus obras ornamento de la Humanidad.”¹⁷¹⁵

Las contestaciones posteriores de uno y otro no aportan puntos de vista diferentes, salvo quizás el intento de Pérez Solerneu de reconducir el asunto geográfico entre alemanes y latinos predicado por Gómez de la Mata a una disputa entre madrileños y valencianos:

“Se le nota la desazón nerviosa que le ha producido a él, escritor que vive en la corte, ver sus atrabiliarias afirmaciones rebatidas por un humilde periodista provinciano.”¹⁷¹⁶

Las descalificaciones personales, en cambio, sí fueron enriqueciéndose, aludiendo Gómez de la Mata a “un artículo tan deslavazado como insultante” y también a “ese vulgo compuesto por Pérez Solerneus muy respetables y muy

¹⁷¹³ El Pueblo, 9 de enero de 1914

¹⁷¹⁴ El Pueblo, 15 de enero de 1914

¹⁷¹⁵ El Pueblo, 9 de enero de 1914

¹⁷¹⁶ El Pueblo, 15 de enero de 1914

intransigentes”,¹⁷¹⁷ acusando a su vez el aludido a éste de “colocar piedrecitas en forma de adjetivos insultantes, obstruyendo el camino de los que discutimos con buena fé” y de pertenecer al “*snobismo* del que, teniendo noción, aunque intuitiva de la belleza de un cuadro o una página musical, la combate a pretexto de sentar plaza de espíritu superior”,¹⁷¹⁸ a lo que el primero vuelve a replicar que “a mí las frases aceradas con que pretende usted tirarme de la lengua, si fuesen ingeniosas, me harían sonreír, y como no lo son, me hacen reír” y le acusa de escribir “con una susceptibilidad exagerada de viuda pensionista que ha venido a menos”,¹⁷¹⁹ a lo que contesta nuevamente Pérez Solerneu que su oponente “se diluye en un mar de palabras despectivas, de frases insultantes, de conceptos huecos, y esto es causa de que el formidable traspíe que dio en su primera crítica de ‘Parsifal’ haya ido acentuándose hasta hacerle perder el equilibrio”.¹⁷²⁰

El largo texto de “un wagnerista vegetariano” tercia sobre las cuestiones personales, obviamente colocándose a favor de Pérez Solerneu y atribuyendo la parte ofensora a Gómez de la Mata, al que acusa además de insultar groseramente a toda la cultura alemana. Para este otro articulista, pretender despiezar las obras de Wagner salvando sus momentos interesantes es ya muestra suficiente de la incompreensión de Gómez de la Mata sobre lo wagneriano, al que pide respeto para “aquellos que siendo latinos hasta la médula y parcos en la alimentación podamos comprender las obras de Wagner, enteras, íntegras, literales, completas, con todas sus horas y minutos, sin que por eso merezcamos la tilde de *snobs* o el desconcepto de público nacional.”¹⁷²¹ No hay misterio geográfico, para este articulista, en que *Parsifal* resulte más complicada de entender que otras obras más ligeras, ya que esa diferencia ha sucedido siempre entre obras frívolas y de mejor categoría artística, y sí habría contradicción del criterio geográfico que se pretende en que a algunos alemanes les pueda parecer largo el *Quijote* o en que “hay teutones a granel que a pesar de la indigestión de morcillas y de filosofía se

¹⁷¹⁷ El Pueblo, 14 de enero de 1914

¹⁷¹⁸ El Pueblo, 15 de enero de 1914

¹⁷¹⁹ El Pueblo, 19 de enero de 1914

¹⁷²⁰ El Pueblo, 21 de enero de 1914

¹⁷²¹ El Pueblo, 22 de enero de 1914

encantan con la lírica retozona y fresca del latino y superficial Rossini y los lienzos elegantes y primorosos de Watteau o los deslumbrantes alardes de sol de los cuadros de Sorolla”, y “vayan ustedes a saber por qué los apelmazados filosofones Goethe y Wagner estudiaron y ensalzaron a nuestros latinísimos Lope y Calderón.”¹⁷²² Se trata aquí de una prosa ágil y diestra con el sarcasmo, que revela además a un articulista de amplia cultura, lo que por momentos hace pensar en López-Chavarri. De no terciar en la discusión, el estilo ágil y desenfadado de Gómez de la Mata frente al enfático y sobrecargado de calificativos de Pérez Solerneu, estaría en cierto modo ratificando en su propio estilo literario la acusación del primero, aunque desmintiendo la pretendida adscripción geográfica.

Cabe destacar, por último, un alegato de Pérez Solerneu contra la pretendida incompreensión de Wagner en geografías latinas, ya que coloca a Valencia como ejemplo de una intensa recepción popular:

“...si el Sr. Gómez de la Mata se diese una vuelta por estos pueblos levantinos, vería asombrado cómo el labriego ameniza la rudeza de su labor con las notas claras y luminosas del ‘Canto a la Primavera’, y la hacendosa campesina arrulla el sueño de sus hijitos con el motivo del ‘Fuego encantado’, y el humilde menestral endulza las horas del trabajo modulando la portentosa página del Graal.”¹⁷²³

Resulta poco creíble la utilización cotidiana de todos los temas que el articulista pretende, debido a su configuración musical difícil de retener, pero en cualquier caso no es un testimonio único sobre una amplia recepción wagneriana popular en Valencia.¹⁷²⁴

¹⁷²² Idem

¹⁷²³ El Pueblo, 15 de enero de 1914

¹⁷²⁴ Véase a este respecto en la p.617 la cita de Viñas recogida por De Gregori.

2.2.3.10 LOHENGRIN EN 1914

En marzo de 1914, en el contexto de una compañía de ópera modesta con precios económicos, volvía a representarse *Lohengrin* en Valencia. Dirigía la compañía Franco Rayer y contaba como director de orquesta con José Sabater, por entonces titular de la orquesta del Liceo de Barcelona. El público escaseó desde la inauguración misma de la temporada, a pesar de lo cual la ésta alcanzó 24 representaciones, correspondiendo a *Lohengrin* cinco de ellas, los días 12, 14, 15, 16 y 22 de marzo. Acababa de terminar una huelga general y una serie de ruidosas manifestaciones, en protesta por los presupuestos municipales, y algún crítico atribuyó a esa falta de tranquilidad ciudadana la escasez de público inicial,¹⁷²⁵ pero lo cierto es que a lo largo de la temporada la prensa se limitaba a felicitarse de una animación “creciente”,¹⁷²⁶ sin referir los llenos rebosantes que gustaba describir cuando realmente el público colmaba el recinto.

El reparto fue el siguiente:

Lohengrin: Salvador Recasens

Elsa: María Darnis

Telramund: José Jordá Font

Ortrud: Renata Pezzati

Rey: Conrado Giral

Heraldo: Camarillas

Director de orquesta: José Sabater

Maestro de coros: Carmelo Bueso

Director de escena: Mariano Rossi, con decorados de Ros y Güell

Orquesta de 40 músicos y coro de 25 voces

El primer *Lohengrin* aparecía cuando ya se llevaban diez funciones de la temporada y el interés de la prensa por cubrirla había decaído ostensiblemente, de modo que se conserva escasa información sobre estas representaciones. El

¹⁷²⁵ En este sentido El Mercantil Valenciano de 4 de marzo de 1914

¹⁷²⁶ La Correspondencia de Valencia, 13 de marzo de 1914

crítico del diario El Pueblo, a propósito de la primera de ellas, se complacía de una “interpretación excelente” ante un “público numeroso”, que aplaudió sobre todo al terminar el segundo acto. Una brevísima crítica sin firma en Las Provincias, el día 16, confirmaba que “el público aplaudió a todos.” Los formulismos breves y casi desganados a que recurrían ambas críticas transmiten una información adicional: la escasa importancia que esta vez se dio al evento por parte de la prensa, y es posible que también del público.

Algo más de atención concedieron a estas representaciones las críticas anónimas en La Correspondencia de Valencia y El Mercantil Valenciano. Ambos críticos reflexionaban, una vez más, sobre la conveniencia o no de obras wagnerianas montadas por compañías modestas. El de El Mercantil Valenciano reconocía un prejuicio inicial en contra, que se fue deshaciendo conforme escuchaba: “nos pareció una demasía su representación; pero a medida que se iba ésta desarrollando, no pudimos menos de rectificar tal prejuicio”.¹⁷²⁷ El crítico de La Correspondencia de Valencia, repitiendo un criterio ya expuesto otras veces, iniciaba su comentario valorando positivamente la posibilidad de las compañías modestas como medio para escapar al divo italianizante y centrar la interpretación sobre el autor:

“Quizá a la idea generadora de la obra wagneriana convenga más compañías discretas, sin méritos individuales sobresalientes, pero con el discernimiento necesario para comprender que aquélla se aparta en absoluto del género ópera y exige cierta compenetración con el pensamiento capital del autor.”¹⁷²⁸

De cualquier manera, estos dos críticos son parcos en entusiasmo y exponen sin disimulo una condescendencia motivada en los bajos precios:

“No es nuestro deseo exagerar la nota hablando de exquisiteces de arte que no existieron: nada de eso. Nos limitamos a consignar que, sin grandes alharacas, hubo equilibrio entre los distintos elementos que entran en la interpretación, dando todos ellos en conjunto y en detalles una impresión agradable, algo italianizada, pero simpática.”¹⁷²⁹

¹⁷²⁷ El Mercantil Valenciano, 13 de marzo de 1914

¹⁷²⁸ La Correspondencia de Valencia, 13 de marzo de 1914

¹⁷²⁹ Idem

“Con efecto, la interpretación de la ópera wagneriana, si no resultó un portento, porque esto sería pedir un imposible, salió ajustada, homogénea y equilibrada en su conjunto y armónica en los detalles. Sin sobresalir ninguno de los cantantes, todos ellos se mantuvieron a una prudente altura de decoro artístico, lo cual, si no produjo arrebatos de entusiasmo, tampoco motivó protestas.”¹⁷³⁰

Ambos críticos se mostraban en estas consideraciones muy cerca de insinuar la igualación *por lo bajo* como una virtud interpretativa wagneriana, en la medida en que evitaba el alarde del divo italianizado y permitía crear una impresión de conjunto difícil de apreciar en otras condiciones. Aunque considerados individualmente todos los cantantes tenían carencias, especialmente el novel e inseguro Recasens, la prensa refería un público no menos condescendiente que la crítica.

De esta manera modesta pero digna se cerraba la presencia escénica wagneriana en la ciudad durante el periodo aquí estudiado: con la misma obra que la había inaugurado, pero con un grado de interés y expectación llevado casi al extremo opuesto, y sin embargo, donde la persistente cruzada de una buena parte de la crítica en favor de la autenticidad wagneriana parecía insinuar una oportunidad precisamente en la mediocridad, que cada vez resultaba más frecuente en las temporadas operísticas de la ciudad que conseguían aguantar un número aceptable de funciones. No conviene dejar de observar que, a pesar de su presencia relativamente frecuente, *Lohengrin* no sobrepasaba en Valencia las tres representaciones en una misma temporada desde el ya lejano año de 1904.

¹⁷³⁰ El Mercantil Valenciano, 13 de marzo de 1914

2.3 INTÉRPRETES RELEVANTES

Se relacionan a continuación datos biográficos relevantes de los intérpretes que tomaron parte en acontecimientos wagnerianos de la ciudad, cuya carrera profesional ha sido ya recogida en otros estudios.

2.3.1. DIRECTORES

2.3.1.1 DIRECTORES RESIDENTES

JOSÉ VALLS

Director de orquesta y compositor, nacido en Cocentaina en 1847 y fallecido en Valencia en 1909. Hijo de un zapatero, estudió primero en Bocairent con Francisco Miralles y después en Valencia piano con Justo Fuster, armonía con Pascual Pérez y composición con José Piqueras, perfeccionando estudios en Madrid. De nuevo en Valencia, comenzó dando clases de piano, para pasar pronto a la dirección de orquesta. En 1870 debutó en el Teatro Ruzafa, actuando después en el Principal, Princesa y Apolo. Dirigió también en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, y realizó una gira por el norte de España, en compañía del tenor Berges. Junto con Pascual Rodríguez y José Guayar, fundó en Valencia la *Sociedad de Conciertos*, que dirigió por primera vez el 12 de mayo de 1878, y con la cual dio a conocer al público valenciano piezas breves del repertorio sinfónico de la época.¹⁷³¹ En la aparición de esta sociedad tuvo relevancia la experiencia madrileña: hipotéticamente, por cuanto Valls debió conocer los conciertos de Barbieri y Monasterio en Madrid durante su estancia en esa ciudad, y materialmente, por cuanto las primeras partituras interpretadas fueron de hecho enviadas desde la capital, según se acreditaba en prensa.¹⁷³² Manuel Sancho considera el año

¹⁷³¹ La actividad y función de esta sociedad ha sido estudiada por Manuel Sancho. SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.47-112

¹⁷³² Las Provincias, 3 de mayo de 1878

1888 como momento en que cesaron las actividades regulares de la Sociedad, si bien existieron actuaciones esporádicas posteriores hasta 1895.

Desde 1886, Valls formó parte habitual del jurado del certamen de bandas de Valencia. Fue presidente del Círculo Musical y director honorario de la Banda de Veteranos y de los orfeones El Micalet y La Vega.¹⁷³³

La actividad wagneriana de Valls resultó limitada pero innovadora, ya que dirigió algunas piezas de Wagner que se escucharon por primera vez en la ciudad: la obertura de *Rienzi* y la *marcha* del segundo acto de *Tannhäuser*.

FRANCISCO GARCÍA RUEDA

Director vinculado al mundo de las bandas de música militares. Nació en Ronda (Málaga) en 1855, inició su educación musical en la banda de su población natal y después en Málaga, de donde tuvo que regresar por un tiempo, debido a las dificultades económicas de su familia. Entró en el Ejército a los 20 años de edad y consiguió entrar en la Música de Artillería, de guarnición en Cádiz, pese a no haber plaza vacante. El 15 de febrero de 1888 obtuvo el número uno en las oposiciones a músico mayor, pasando como consecuencia al regimiento de Mallorca, de guarnición en Valencia, cuya banda obtuvo bajo su dirección el primer premio en la sección de bandas militares en los Certámenes¹⁷³⁴ de 1889 y 1892. Las obras de Wagner parecen haber sido sus predilectas, y como se ha mencionado, llegó a protagonizar con esta agrupación el estreno en Valencia de una pieza de Wagner: la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*. Falleció prematuramente en 1894.¹⁷³⁵

¹⁷³³ DÍAZ, R.: "Valls, José", en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol.10, p. 245

¹⁷³⁴ Se trata de los Certámenes de bandas que desde 1886 se celebran en la ciudad de Valencia con motivo de la Feria de julio y que durante los primeros años incluían una sección para bandas militares.

¹⁷³⁵ LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *100 años del Certamen: Libro Oficial*, Valencia, Ajuntament de València, 1986, páginas sin numerar

ANDRÉS GOÑI OTERMÍN

Violinista y director de orquesta. Nacido en Barcelona de ascendencia Navarra, el 4 de febrero de 1864 y fallecido en Valencia en 1906. Inició estudios musicales en Pamplona, que continuó en el Conservatorio de Madrid, con José Pinilla, José Aranguren y Jesús Monasterio. En 1881 era primer violín en el Teatro Real y después en la Sociedad de Conciertos de Madrid. Pasó a Valencia tras ganar la plaza de profesor de violín y viola en el Conservatorio de Valencia, en octubre de 1886. En esta ciudad realizó intensas actividades como intérprete en distintas agrupaciones y escenarios, fundando finalmente la Sociedad Valenciana de Cuartetos, de la que también formaban parte Roberto Segura (piano), Luis Sánchez (violín), José Lluch (viola) y Raimundo Calvo (violonchelo), ofreciendo su primer concierto con esta agrupación el 21 de febrero de 1890. La vida de este conjunto instrumental se extendió hasta comienzos del siglo XX y supuso la estabilización del género camerístico en la ciudad, hasta entonces prácticamente desconocido.

En junio de 1890 se presentaba al frente de una orquesta, que terminaría siendo conocida como Orquesta de Goñi, y que vino a cubrir el vacío dejado por el cese de actividades de la Sociedad de Conciertos de Valls. Durante algunos veranos, Goñi se desplazaba a San Sebastián para dirigir allí los conciertos del Gran Casino. La actividad de la Orquesta de Goñi ha sido ya profusamente estudiada por Manuel Sancho:¹⁷³⁶ actuó regularmente en Valencia hasta 1897, año en que surgieron problemas con la empresa del Teatro Principal, pasando después a ser la orquesta del Teatro Apolo y a amenizar las reuniones de la sociedad Polo-Club, hasta que las crecientes dificultades con los teatros provocaron su disolución y la marcha de Goñi a Portugal, tras obtener la cátedra de violín del Conservatorio de Lisboa, donde dirigió la orquesta sinfónica. Tras enfermar gravemente regresó a Valencia, donde falleció.¹⁷³⁷ Eduardo López-Chavarri, en un contexto de frustración por la

¹⁷³⁶ SANCHO GARCIA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p. 113-160

¹⁷³⁷ GALBIS, V.: "Goñi Otermín, Andrés", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.5, p. 791

pérdida de este director y la disolución de su orquesta, no dudaba en acusar de su enfermedad y muerte a los sinsabores de su etapa valenciana:

“Era la inmensa prosa de nuestros prosaicos atenienses, la que se metía traidora en aquel organismo sensitivo; ¡y le ha ido minando, con egoísta, horrible frialdad! Y el artista, vencido por esa lucha horrible, por esa tragedia silenciosa, traicionera, de las malquerencias y las envidias (¡cuántos no pueden haberse sentido heridos de la misma manera!); de la mansa indiferencia y la palabrería hipócrita, ¡viene todavía a pedir el último beso a nuestra luz y a nuestras brisas!”¹⁷³⁸

SANTIAGO LOPE GONZALO

Nacido en Ezcaray (La Rioja), el 23 de mayo de 1871. Recibió instrucción musical primero a través del organista y de la banda local, donde tocaba el flautín desde los 6 años de edad, y más tarde en el Conservatorio de Madrid a partir de los 12 años. En la capital tocó el violín en la orquesta del teatro Apolo y en la Sociedad de Conciertos que dirigía por entonces Bretón, completando sus ingresos con actuaciones en cafés, donde también tocaba el piano. Pasó a ser director de la orquesta del teatro Romea con sólo veinte años de edad, y después de la del teatro Moderno. Compositor de zarzuelas e instrumentador de prestigio, al que Federico Chueca encargó algunas orquestaciones, entre ellas *El bateo* y *La alegría de la huerta*.

En 1902 se trasladaba a Valencia para hacerse cargo de la dirección de la orquesta del teatro Ruzafa, teatro donde estrenó varias zarzuelas propias. Al año siguiente ganaba las oposiciones para director de la recién creada Banda Municipal, siendo nombrado el 26 de junio de 1903, puesto que ejercerá sin abandonar el anterior. Además de continuar su trabajo compositivo, en el cual obtenían especial éxito sus pasodobles, realizó para la banda abundantes transcripciones. Al frente de esta agrupación, después de sus propias obras, fueron las de Wagner las piezas más interpretadas, con una notable diferencia

¹⁷³⁸ Las Provincias, 14 de noviembre de 1906

(34 interpretaciones propias, 26 de Wagner, 11 de Giner y de Boito, 9 de Beethoven y de Weber, etc.).¹⁷³⁹

Al frente de la Banda Municipal consiguió el éxito en el Certamen Musical de Bandas de Zaragoza de 1904, pero regresó del evento con unas dolencias estomacales, que resultaron ser un cáncer que terminaría tempranamente con su vida dos años después. Una operación resultó ineficaz, dado lo avanzado de la enfermedad. Permaneció activo como compositor y director, con episodios de baja por las dolencias, y todavía pudo triunfar en el Certamen Internacional de Bandas de Bilbao, imponiéndose de manera absoluta en la sección internacional sobre las otras tres concursantes (Banda de la Escuela de Artillería de Toulouse, Banda de Burdeos y Banda de Libourne).

Santiago Lope falleció el 25 de septiembre de 1906, a la edad de treinta y cinco años. Dejaba incompleta una marcha fúnebre que había comenzado a escribir para su propio funeral.¹⁷⁴⁰

LUIS EMILIO VEGA MANZANO

Nació en Madrid el 25 de marzo de 1877 y falleció en la misma ciudad en 1943. Estudió en el Conservatorio madrileño armonía y composición, pero abandonó sus estudios musicales al ganar en 1905 la plaza de director de la Banda Municipal de Ciudad Real. Dos años después pasaba a Valencia, al ganar la plaza de director de su Banda Municipal, tras el fallecimiento de Lope. Las transcripciones que realizó para la banda valenciana nutrieron el repertorio de muchas bandas peninsulares, entre ellas la Municipal de Madrid. Tras ser despedido en Valencia por disensiones con los músicos y con el Ayuntamiento,

¹⁷³⁹ ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p.122

¹⁷⁴⁰ VIDAL CORELLA, V.: *El maestro Santiago Lope: director y compositor de música*, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, Valencia, 1979, y ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003, p.114-124

se estableció en Madrid en 1911, como director de la Banda de Alabarderos, creciendo rápidamente su reconocimiento en España. Realizó con esta agrupación exitosas giras peninsulares y finalmente algunas al extranjero, destacando su visita a París en 1933.

Ocasionalmente dirigió también la Orquesta Lassalle y la Sinfónica de Madrid, además de algunas bandas europeas.¹⁷⁴¹

Su gran actividad como transcriptor contrasta con su escasa producción como compositor, lo que según confesión del propio Vega se debió a la conciencia de sus propias limitaciones creativas frente a las grandes obras en repertorio.¹⁷⁴²

Los años de su actividad en Valencia confirmaron y ampliaron el predominio wagneriano en el repertorio de banda, iniciado por Lope, durante unos años en que tanto la actividad orquestal como la operística atravesaban en la ciudad por malos momentos. No obstante, los conciertos orquestales organizados en 1909 y 1910 con motivo de las exposiciones Regional y Nacional ofrecieron un referente de calidad que no le resultó favorable.

JOSÉ PASCUAL, CARMELO BUESO Y OTROS

Al frente de los coros figuraron en diversas representaciones de *Lohengrin* algunos nombres cuya importancia no ha trascendido el ámbito local y de los que existe escasa información recopilada. La inclusión aquí de alguna noticia responde más a la importancia de los coros en esta obra wagneriana que a la relevancia de estas figuras.

¹⁷⁴¹ CASARES RODICIO, E.: "Vega Manzano, Luis Emilio", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.10, p.783

¹⁷⁴² CASARES RODICIO, E.: "Vega Manzano, Luis Emilio", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.10, p.783-784

De José Pascual se sabe que nació en Cocentaina en el último tercio del siglo XIX y que falleció en Valencia a mediados del XX, siendo organista, director y compositor. Inició estudios musicales en su población natal y los completó en Valencia, donde fue organista de la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, profesor de piano y director de los coros del teatro Pizarro. Se le conoce la autoría de una zarzuela, de algunas obras religiosas y de piezas para voz y piano.¹⁷⁴³ Se hizo cargo de los coros en las dos funciones que se ofrecieron de *Lohengrin* en el teatro Pizarro en julio de 1907, desastrosamente preparadas por parte de las voces solistas.

Sobre Carmelo Bueso, Ruiz de Lihory cuenta que en Valencia fue infantil en la Basílica Metropolitana y que estudió en el Conservatorio con Valls, pero que después decidió dedicarse a la enseñanza no musical, obteniendo plaza de maestro por oposición en Enguera, que abandonó poco después para dedicarse a la música de nuevo en Valencia, donde fue pianista de café, después maestro de coros de diversas compañías de zarzuela y finalmente maestro concertador.¹⁷⁴⁴ En el periodo aquí estudiado, consta que se hizo cargo de los coros en el *Lohengrin* de mayo de 1912 y en las cinco representaciones de marzo de 1914, ambas ocasiones en el Teatro Principal.

Por lo demás, quizás el José Loriente que aparece como uno de los dos maestros de coro en el *Lohengrin* de finales de 1904, que alcanzó 10 representaciones, se trate del José Lorente del que se conservan diversas obras religiosas en el archivo de Segorbe, personaje que hipotéticamente ha relacionado Adelaida Muñoz con un José María Lorente que en 1879 actuaba como maestro concertador y director de una compañía de zarzuela en Palma de Mallorca.¹⁷⁴⁵

¹⁷⁴³ ALONSO, J.: "Pascual, José", en AAVV: *Diccionario de la música valenciana* (dirigido por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, vol.2, p.233

¹⁷⁴⁴ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987, p.198

¹⁷⁴⁵ MUÑOZ TUÑÓN, A.: "Lorente, José", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.6, p.1058

2.3.1.2 DIRECTORES DE GIRA

JOAN GOULA I SOLEY

Director de orquesta y compositor. Nacido en 1843 en Sant Feliu de Guíxols y fallecido en 1917 en Buenos Aires. Padre del también director Joan Goula Fité. Estudió en Barcelona con Nicolau Manent y debutó como director de orquesta en el Teatro Principal de Palma de Mallorca, donde también dirigió el Orfeón Republicano Balear. Fue director artístico honorario de la Asociación Claveriana. En 1870 viajó a Rusia como director de ópera, obteniendo un éxito que le permitió actuar durante varias temporadas, dirigiendo en los teatros imperiales de Moscú y San Petesburgo. Posteriormente se le confió la dirección de los conciertos de Baden y en 1873 la ópera de Hamburgo, donde dirigió *Lohengrin* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. Ese mismo año falleció tempranamente su esposa, la soprano Dionisia Fité. De nuevo dirigió en San Petesburgo y luego realizó una gira por Alemania, que incluyó las ciudades de Berlín, Hamburgo, Dresde, Munich, Karlsruhe, Frankfurt, Breslau, Stuttgart y Leipzig. En 1875 dirigió en Barcelona el *Réquiem* de Verdi y pasó a realizar a continuación en esta ciudad una intensa actividad, que incluyó el estreno absoluto de *Els Pirineus* de Pedrell en 1902. Finalmente se trasladó a Buenos Aires, donde formó una compañía de ópera que estrenó óperas y zarzuelas de compositores españoles, pero terminó fracasando y falleció olvidado en la capital argentina. Su hijo, el cantante, director de coros y a la postre empresario operístico Joan Goula Fité, había fallecido previamente en 1909.¹⁷⁴⁶

En Valencia le cabe haber hecho sonar sobre el escenario la primera música de Wagner de que se tiene noticia, la obertura de *Tannhäuser* en junio de 1876. Tuvo a continuación un papel especialmente destacado durante los años de las primeras representaciones escénicas wagnerianas en la ciudad,

¹⁷⁴⁶ La información se ha extractado básicamente de CARBONELL, J.: "Goula, Joan", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* [dirigida por Emilio Casares Rodicio], Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 5, p.800-801 y RADIGALES, J.: "Goula, Joan", en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* [dirigida por Xosé Aviñoa], Barcelona, Edicions 62, 1999, vol. 9, p.249. Hay algunas discrepancias entre estos dos investigadores que no afectan sustancialmente al objeto de esta tesis.

dirigiendo *Lohengrin* en el Teatro Principal en 1890, 1892 y 1901, así como el estreno local de *Tannhäuser* en 1892, siempre con elogios de la crítica.

LUIGI MANCINELLI

Compositor, director de orquesta y violonchelista italiano, nacido en Orvieto en 1848 y fallecido en Roma en 1921. Comenzó tocando el violonchelo en la orquesta del Teatro de la Pérgola de Florencia, en 1874 formaba parte de la orquesta del Teatro Apollo de Roma y director de esta misma formación desde 1874 hasta los 80. Su debut como director fue con la ópera *Aida*, al tener que sustituir a Usiglio en Perugia. A continuación dirigió en España, en París y en otras ciudades italianas. En 1881 fue nombrado director del Liceo Musicale de Bolonia, donde fundó la *Società del Quartetto*. Recibió elogios de Verdi ese mismo año, y de Wagner en 1883 en Venecia. Dejaba Bolonia en 1886, para intensificar una carrera de director internacional. Entre 1886 y 1888 dirigió la orquesta de *Drury Lane* en Londres y hasta 1905 estuvo presente en el Covent Garden durante las temporadas de primavera. De 1888 a 1893 fue director del Teatro Real de Madrid y de 1893 a 1911 del *Metropolitan Opera House* de Nueva York, presentando entre otras óperas *Otello* y *Falstaff*. En 1908 inauguró el Teatro Colón de Buenos Aires, y entre 1913 y 1915 dirigió también en Alemania y nuevamente en España. Después se retiró para dedicarse a la composición.¹⁷⁴⁷

Se le considera el primer director italiano de carrera y fama internacional y se le vincula especialmente al mundo wagneriano, aunque su esfuerzo por ampliar repertorio incluía también obras de Debussy, Strauss, Dukas, Malipiero, etc. Su principal cualidad parece haber sido encontrar una equilibrada combinación entre control y emoción.

Como se comenta en otro apartado, en Madrid está considerado como el principal impulsor del wagnerismo, durante el tiempo que dirigió el Teatro Real

¹⁷⁴⁷ "Mancinelli, Luigi" en AAVV: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, (Dir: Alberto Bassso), Torino, UTE cop., 1985-1988, vol.4 , p. 603-604

(desde 1888) y la orquesta de la Sociedad de Conciertos madrileña (1891-1893).

Su aparición wagneriana en Valencia fue efímera pero influyente, consistente en los tres conciertos que ofreció con la Sociedad de Conciertos madrileña en septiembre de 1891, con unos programas dominados por piezas de Wagner que causaron gran impresión.

TOMÁS BRETÓN HERNÁNDEZ

Célebre hoy por su trabajo como compositor, nació en Salamanca en 1850 y falleció en Madrid en 1923. Hijo de un panadero y huérfano de padre desde los dos años de edad, recibió clases de solfeo y violín en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, de su ciudad natal, y comenzó a tocar allí muy pronto en cafés, bailes e iglesias, entrando con doce años de edad en la orquesta del Teatro del Hospital que ejecutaba las funciones de ópera y zarzuela, donde fue concertino a los catorce. En 1865 siguió el consejo de trasladarse a Madrid para completar estudios. Al tiempo que estudiaba, tocó en la orquesta del teatro de Variedades, después en el de la Zarzuela, al tiempo que actuaba en cafés, siendo después concertino y director de la orquesta del Circo Price. En 1872 finalizó sus estudios, compartiendo el premio de composición con Ruperto Chapí.

Tras escribir una sinfonía en 1872, que tardaría dos años en ser estrenada por la Sociedad de Conciertos madrileña, Bretón se centró como compositor sobre la zarzuela, derivando también al intento de hacer ópera española.

En 1878 fundó la orquesta Unión Artístico-Musical, rival de la Sociedad de Conciertos. En 1881 dejaba esta agrupación para marchar a Roma con una beca, pasando el año siguiente a Viena, donde conoció el repertorio escénico wagneriano, que no le causó en general buena impresión, y en 1883 se trasladaba a París, para regresar finalmente a Madrid, con su ópera *Los*

amantes de Teruel pendiente de instrumentar, que sería finalmente estrenada en 1889. Siguió otra ópera española, *Garín*, estrenada en 1892 y que al año siguiente alcanzó a ser representada en Praga, traducida al alemán. En Madrid fue nombrado director de la Sociedad de Conciertos, cargo que ocupó hasta 1890, formación con la que realizó giras por ciudades españolas. Mayor éxito y difusión que sus anteriores óperas tuvo *La Dolores*, estrenada en 1895, pero la mayor fama le alcanzó con la zarzuela *La verbena de la Paloma*, compuesta apresuradamente y que su autor siempre consideró una obra menor. Fue muy extensa su producción de zarzuelas. En 1902 participó en el proyecto de un Teatro Lírico, dedicado en exclusiva a la ópera española, que sólo duró un mes y tres estrenos, uno de ellos su *Farinelli*. Pese a sus reiterados intentos por establecer la ópera española, y a la composición de algunas obras orquestales y de cámara, fueron sus zarzuelas las que le otorgaron su fama de compositor.

Fue director del Conservatorio de Madrid desde 1901 hasta su jubilación en 1921, con un corto intervalo desde finales de 1911 a comienzos de 1913.¹⁷⁴⁸

Durante la época del presente estudio, Bretón era sobradamente conocido en Valencia por muchos motivos, pero en lo que respecta a su aportación wagneriana sólo cabe señalar los dos conciertos que ofreció en mayo de 1893 con la Sociedad de Conciertos de Madrid, que por entonces dirigía, conciertos en los que pudo evidenciarse que el repertorio de fragmentos instrumentales de este autor todavía no gozaba de plena aceptación entre el público de la ciudad, a pesar del triunfo de Mancinelli dos años atrás.

EDOARDO MASCHERONI

Director de orquesta y compositor italiano, nacido en Milán el 4 de septiembre de 1852 y fallecido en Ghirla, el 4 de marzo de 1941. Interesado

¹⁷⁴⁸ "Bretón Hernández, Tomás", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p.682-691

también por las letras, fundó el periódico “La Vita nuova”, para el que escribió diversos artículos.

Sus estudios musicales de armonía y contrapunto los realizó en su ciudad natal con R.Boucheron, debutando como director de orquesta en 1870 en Brescia, con dos óperas de Verdi, *Macbeth* y *Un ballo in maschera*. Triunfó posteriormente en Livorno, Bolonia y otras ciudades italianas, pasando desde 1884 a dirigir principalmente en teatros de Roma, donde en 1885 fue nombrado presidente de la *Società musicale romana*. En 1886 dirigía en esta ciudad el estreno italiano de *Fidelio* de Beethoven, además de las primeras representaciones romanas de *Tannhäuser* y *Der Fliegende Holländer* de Wagner (1886-7) y *Manon Lescaut* y *La Bohème* de Puccini (1893 y 1896 respectivamente). En Turín dirigió en 1890 el estreno absoluto de *Loreley* de Catalani (versión revisada de *Elda*, estrenada también en Turín diez años atrás), y en Milán los estrenos absolutos de *La Wally* de Catalani (1892), *Falstaff* de Verdi (1893), que presentó después en otras ciudades italianas así como por Austria y Alemania, y *Fior d’Alpe* de Franchetti. Dirigió posteriormente numerosos estrenos de compositores un tanto secundarios, no obteniendo sin embargo la confianza para sus estrenos de la nueva generación representada por Puccini y Mascagni. Estuvo especialmente activo en Milán, durante el apogeo de Verdi y de Boito en esa ciudad, y después en España y Sudamérica. En 1913 participó en los grandes festejos del centenario de Verdi en Busseto, cesando su actividad como director en 1925.

Como compositor destacan sus óperas *Lorenza* y *La Perugina*, además de una *Messa da Réquiem*, escrita para el décimo aniversario de la muerte de Vittorio Emanuele II, música de cámara y piezas para piano.¹⁷⁴⁹

En Valencia su actividad wagneriana consistió en su presencia a finales de 1907, cuando dirigió el estreno local de *Die Walküre*, que alcanzó siete

¹⁷⁴⁹ “Mascheroni, Edoardo Antonio” en AAVV: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, (Dir: Alberto Bassso), Torino, UTE cop., 1985-1988, vol.4 , p. 702 y CASINI, C.: “Mascheroni, Edoardo”, *Grove Music Online*, ed. L.Macy (acceso Mayo 2010) <<http://www.grovemusic.com>>

representaciones, además de dos funciones de la ya sobradamente conocida *Lohengrin*. En esta última, el día 14 de diciembre interrumpió el preludio para esperar a que cesaran las molestias procedentes del público, incidente que sólo comentó la prensa republicana.

JOAQUIM MARIA VEHILS FOCHS

Director y compositor. Nacido en Barcelona en 1857 y fallecido en la misma ciudad en 1934. Se interesó por la música tras cursar Derecho en la Universidad de Barcelona. Estudió piano con J.B. Pujol, violonchelo con P. Sianesi y armonía con G. Balart. Debutó como director en el Teatro Real de Madrid en 1887, donde actuó durante varias temporadas, alternando con la dirección de la sociedad coral *Euterpe* en 1887 y 1888. A continuación dirigió por multitud de ciudades europeas, casi siempre óperas, apareciendo en Bucarest, Londres, Viena, Amsterdam, Bruselas, Gant, Lovaina, El Havre, París, Marsella, Bérgamo, Estambul, Odesa y San Petesburgo, además de El Cairo y algunas actuaciones en Sudamérica. También actuó en el Liceo barcelonés, donde fue empresario brevemente, en 1898.¹⁷⁵⁰

Su presencia wagneriana en Valencia corresponde a dos temporadas dirigiendo *Lohengrin*, en 1896 y 1899.

ARTURO BARATTA DE VALDIVIA

Compositor y director nacido en Barcelona en 1860 y fallecido en 1947 en la misma ciudad. Fue infante de coro en la iglesia del Palau y en la catedral de Barcelona, estudiando música además en el Conservatorio del Liceo. En 1875 se trasladó a Roma y al año siguiente a París, en cuyo conservatorio completó sus estudios musicales.

¹⁷⁵⁰ CARBONELL, J.: "Vehils i Fuchs, Joaquim Maria", en AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999, vol. 10, p.248

En 1879 regresó a Barcelona, y algunos años después emprendía giras por España y América como director de compañías de ópera y zarzuela. Dirigió en Barcelona el estreno español de *Madame Butterfly* de Puccini. En 1915 fue nombrado presidente de honor de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valencia, y los últimos años de su vida residió en Palma de Mallorca, donde dirigió el orfeón La Protectora.

Como compositor escribió la primera ópera con texto en catalán, *Lo desengany*, estrenada en el Liceo en 1882, fue autor sobre todo de zarzuelas y ganó certámenes musicales en Barcelona, Valencia, Lérida y Costa Rica.¹⁷⁵¹

En Valencia fue un director sobradamente conocido al frente de compañías de ópera y zarzuela a precios reducidos, conocidas haciendo alusión a su apellido como “ópera barata”. El repertorio wagneriano no era apropiado para estas compañías, a pesar de lo cual dirigió dos representaciones de *Lohengrin* en septiembre de 1912, que fueron tratadas con ostentosa indulgencia por parte de la crítica local.

JUAN LAMOTE DE GRIGNON Y BOCQUET

Compositor y director nacido en Barcelona en 1872 y fallecido en la misma ciudad en 1949. Estudió en el Conservatorio del Liceo barcelonés y como director debutó en 1902, con la orquesta de la Associació Musical de Barcelona, tras haber actuado en la ciudad frecuentemente como pianista.

Fundó la Orquesta Sinfónica de Barcelona, que estuvo activa entre 1910 y 1925, entrando en declive con la aparición en 1921 de la Orquesta Pau Casals. Desarrolló una importante ampliación del repertorio, tanto hacia autores contemporáneos como hacia el pasado barroco y clasicista, concediendo gran peso al repertorio español.

¹⁷⁵¹ ENCINA, M.: “Baratta de Valdivia, Arturo”, en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p.188

En 1919 era nombrado además director titular de la Banda Municipal de Barcelona, a la que dotó de un carácter sinfónico, y que de hecho causó la admiración de Richard Strauss al escuchar una transcripción de *Tod und Verklärung*. Strauss dirigió él mismo esta formación el 19 de marzo de 1925 y la llevó de gira por Alemania en 1927.

En 1936 formó parte del comité organizador del XIV Festival del SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea), que se celebraba en Barcelona. Durante la guerra civil permaneció muy activo al frente de la Banda Municipal, siendo destituido al finalizar la contienda, y tras pasar dificultades para encontrar trabajo en Barcelona aceptó en 1943 el encargo de trasladarse a Valencia para crear una Orquesta Municipal.¹⁷⁵²

Su presencia wagneriana en Valencia durante el periodo aquí estudiado incluye tres conciertos con la Orquesta Sinfónica de Barcelona en octubre de 1911, incluyendo piezas de Wagner en todos, y en mayo de 1913 dos funciones de *Lohengrin* y el importante estreno local de *Tristan und Isolde*.

JOSÉ LASSALLE

Nacido en Olorón (Francia)¹⁷⁵³ en 1876, de padre francés y madre valenciana, y fallecido en Madrid en 1932. Se doctoró en Filosofía en la Universidad Central madrileña, y se dedicó por algún tiempo a la enseñanza de humanidades, al tiempo que ejercía la crítica musical en el Heraldo de Madrid. Fundó la Revista Nueva junto a Baroja, Azorín y Valle-Inclán, entre otros. Realizó estudios de armonía con Arín, sin terminarlos, tras lo cual pasó a Francia y en 1900 a Munich, donde completó estudios musicales con Ludwig Thuille y Max Reger. En la capital bávara dirigió con éxito la Kaim Orchester a

¹⁷⁵² BONASTRE, F.: "Lamote de Grignon i Boquet, Joan", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.6, p.726-729

¹⁷⁵³ Paloma Ortiz de Urbina mantiene su posible nacimiento en Madrid, basándose en testimonios de Joaquín Fesser y Rogelio Villar. (ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p.198-199)

lo largo de 1903, pasando a ser primer director cuando la orquesta cambió el nombre por el de Münchener Tonkünstler Orchester, con la que realizó diversas giras europeas en las que difundió obras de Bruckner y Mahler. Perfeccionó más tarde técnicas de dirección en Milán.

Fundó la Orquesta Filarmónica de Barcelona en 1907, en cuyas programaciones otorgó un notable protagonismo al repertorio wagneriano, siendo importante el concierto monográfico que le dedicó en 1913. Continuó dirigiendo al mismo tiempo orquestas europeas y funciones de ópera, entre ellas el estreno madrileño de *Parsifal* el 1 de enero de 1914, en el Teatro Real. Cuando comenzó la guerra mundial se encontraba en Estados Unidos, estudiando la música de cine, y regresó a Europa para alistarse en el ejército francés, que decidió enviarle a Rusia a dirigir óperas francesas. Pasó a Suecia tras la revolución soviética y finalmente se instaló en Madrid a partir de 1914, donde en 1920 fundó la Orquesta Lassalle, que tuvo una notable importancia en la vida musical madrileña durante esa década, y desde la que potenció a los compositores españoles de la generación del 27. En marzo de 1932 sufrió un ataque de hemiplejía mientras dirigía *Goyescas* en Ceuta, falleciendo siete meses después.¹⁷⁵⁴

La presencia de Lassalle en Valencia durante la Exposición Regional de 1909, en la que dirigió dos ciclos de conciertos, está considerada como un revulsivo para la entonces decadente vida orquestal en la ciudad, y en lo que respecta al repertorio wagneriano despertó un extraordinario entusiasmo sobre piezas ya conocidas.

JOSÉ SABATER SUST

Director de orquesta nacido en Mataró en 1882 y fallecido en Barcelona en 1969. Inició estudios musicales con su padre, director de una orquesta local,

¹⁷⁵⁴ CASARES, E.: "Lassalle, José", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.6, p.779

y los completó en la Escuela Municipal de Barcelona, donde ejercerá como docente entre 1901 y 1913.

Desde 1913 fue director permanente de la orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, dirigió dos temporadas en el Teatro Real de Madrid, y actuó como director invitado en numerosos teatros de Europa y América. En 1931 fundó la Orquesta Clàssica.¹⁷⁵⁵

En Valencia, por lo que respecta a la actividad wagneriana en el periodo aquí estudiado, dirigió cinco representaciones de *Lohengrin* en marzo de 1913.

¹⁷⁵⁵ SÁNCHEZ, M.: "Sabater Sust, Josep", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.9, p.515

2.3.2. VOCES

FERNANDO VALERO

Tenor nacido en Sevilla en 1854 y fallecido en San Petesburgo en 1914. Fue alumno de Melchiorre Vidal (mismo profesor de Gayarre), de Manuel García y del tenor italiano Enrico Tamberlik. Con una voz que llamó la atención sobre todo por los contrastes que marcaba en los recitativos, evolucionó desde un estilo ochocentista a otro verista.

Debutó en el Teatro Real de Madrid en 1878 con *Fra Diavolo* de Auber, donde permaneció cantando papeles secundarios hasta el año siguiente. Marchó después a Italia, donde actuó en el Brunetti de Bolonia con *I promessi sposi* de Ponchielli en 1880, y a continuación hasta 1882 cantó en los teatros milaneses de Carcano y Dal Verne, y los venecianos de Calibran y Rossini, que se consideraban antesalas de los grandes teatros. Obtuvo un éxito considerable y se hizo notar que su voz recordaba la de Julián Gayarre, de hecho los milaneses le apodaban en 1881 “il piccolo Gayarre”. En febrero de 1883 cantó en La Scala el *Faust* de Gounod, y en enero de 1884 *Carmen* de Bizet en San Petesburgo, repitiéndola en 1885 con enorme éxito. Ese mismo año cantó también *Carmen* en Palermo y Roma, siendo muy alabado por su voz cálida, modulada, vehemente en algunos pasajes y potente en los agudos, y luego en la Scala, donde además de *Carmen* cantó con igual éxito *Les pêcheurs de perles* de Bizet. Posteriores giras le llevaron a Lisboa, Madrid, Genova y Londres entre otras ciudades. En 1890 incorporó a su repertorio *Caballeria rusticana* de Mascagni, cantada en por primera vez en la Pérgola de Florencia, y en los dos años siguientes actuó en Nueva York, Boston, Chicago y Filadelfia. En al temporada 1893/4, de nuevo en Italia, cantó la *La Gioconda* de Ponchielli y *Manon Lescaut* de Puccini. A comienzos de 1895 cantó en Varsovia y en 1896 cantó *Lohengrin*, de nuevo en Italia, pero notó una dolencia en el pecho que mermó sus facultades y le llevó a retirarse poco después. En 1902 intentaba retomar su carrera, pero sin éxito, pasando después a enseñar canto en el Conservatorio de San Petesburgo. En 1903 realizó en Londres una

grabación de dos fragmentos de *Caballeria rusticana*, que evidencian una buena técnica al tiempo que la decadencia unas facultades ya mermadas.¹⁷⁵⁶

Su presencia wagneriana en Valencia consistió únicamente en cantar el papel de Lohengrin en tres representaciones durante marzo de 1890, papel que había abordado por primera vez pocos meses antes, en Génova.

ALFONSO GARULLI

Tenor italiano. Nacido en Bolonia el 2 de diciembre de 1856 y fallecido el 28 de mayo de 1915. Se dedicó inicialmente a la opereta, pasando al terreno lírico a partir de 1880. Desde ese año hasta 1882 formó parte de la compañía estable del Teatro Social de Treviso. Cantó *Carmen* de Bizet en Milán en 1884 y en Nápoles en 1885, y después *Mignon* de Thomas en Trieste. A continuación actuó en Florencia, Londres, Roma, Berlín, Barcelona y Milán, cantando *La favorite* de Donizetti, *Les pêcheurs de perles* de Bizet y *Lohengrin*, además de *Flora mirabilis* de Samaras. En 1890 cantó en Verona por primera vez *Caballeria rusticana* de Mascagni y en 1894 y en 1896 fue contratado para *Manon* y *Werther*, ambas de Massenet, debiendo interrumpir su actividad por cierta dolencia desde 1896, de la que nunca se recuperó plenamente. Entre el siguiente año y 1901 apareció en diversas ocasiones en Madrid y Barcelona, interpretando entre otros personajes a Lohengrin. Viajó también por Lisboa, Florencia, Londres y Bolonia, pero frecuentemente en papeles secundarios, hasta su retirada en 1907. Se conservan algunas grabaciones de 1902 y 1903, que no hacen justicia a su voz por corresponder a su etapa de decadencia.

Rodolfo Celletti destaca como cualidades vocales de Garulli la dulzura de su timbre y un buen uso de la media voz, que sabía alternar con acentos apasionados.¹⁷⁵⁷

¹⁷⁵⁶ CELETTI, R.: *Grande voci alla Scala*, Milán, Teatro alla Scala, 1991, p. 32-34

¹⁷⁵⁷ "Garulli, Alfonso" en AAVV: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, (Dir: Alberto Bassso), Torino, UTE cop., 1985-1988, vol.3, p.125-126 y CELETTI, R.: *Grande voci alla Scala*, Milán, Teatro alla Scala, 1991, p. 34-35

Su actuación wagneriana en Valencia consistió en el papel de Lohengrin que cantó en enero de 1892 (días 23, 24, 26 y 29), que corresponde a su periodo de mayor actividad y plenitud de facultades.

LUIS IRIBARNE O'CONNOR

Tenor nacido en Almería en fecha no conocida y fallecido en Madrid en 1929. Aprendió canto de su madre y piano del entonces director de la Banda Municipal de Almería, Enrique Villegas. Lució su voz en ceremonias religiosas, a raíz de lo cual sus amigos le animaron a pasar al teatro. Recorrió los escenarios de Europa interpretando un amplio repertorio, con presencia muy frecuente en el Liceo de Barcelona y el Real de Madrid. Entre 1904 y 1907 realizó giras por España integrado en la compañía que dirigía José Tolosa. En 1910 hizo otra gira, esta vez centrado en el repertorio wagneriano y principalmente en *Lohengrin*. Se retiró del escenario todavía joven y estableció una escuela de canto en Madrid, de la que salieron algunos intérpretes de calidad.¹⁷⁵⁸

Su actuación wagneriana en Valencia fue el Lohengrin que cantó en la Plaza de Toros en 1910, los días 24 y 29 de junio, dentro del que puede calificarse como su año wagneriano.

GUILLAUME IBÓS

Tenor francés, nacido en Toulouse en 1862. Inició una carrera militar, que abandonó para dedicarse a la ópera. Cantó frecuentemente en Francia (donde estrenó *Werther* de Massenet en 1893), Rusia e Inglaterra, y realizó

¹⁷⁵⁸ GONZÁLEZ, M^ªLUZ: "Iribarne O'Connor, Luis" en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.6, p.478

una gira por América en 1897-1898. Según Lahee, que lo cita a finales del XIX entre las grandes voces del momento, destacaba por su hermoso timbre.¹⁷⁵⁹

En Valencia protagonizó el mayor escándalo relacionado con interpretaciones wagnerianas, al cantar el papel de Lohengrin el 23 de abril de 1896, teniendo que abandonar después la ciudad precipitadamente.

FRANCISCO VIÑAS DORDAL

Nacido en Moyá (Barceona) el 27 de marzo de 1863 y fallecido en Barcelona el 14 de julio de 1933. Tenor de origen muy humilde, cuya infancia transcurrió en una localidad castigada por las guerras carlista (su abuelo y varios parientes más murieron asesinados). Con nueve años de edad fue enviado como escolano a la parroquia de Ferrerons, situada a cinco kilómetros, de donde huyó por el mal carácter del Rector. Sobrevivió algún tiempo en Xei enseñando las letras que había aprendido, donde llamó la atención por su afición a tocar flautas que él mismo se construía con cañas, hasta que en 1875 su familia, siendo informada de su paradero, le devolvió a Moyá empleándolo como tejedor. Su padre le transmitió una afición a cantar que practicaba en familia, formando un pequeño coro entre los dos hijos y los dos padres: cantaban piezas compuestas muchas veces por el propio padre, y un clarinetista que por casualidad los escuchó se unió al grupo y terminó enseñando a Francisco a tocar el clarinete. Pero sus progresos con el instrumento alarmaron al maestro, que temió le desplazase en la pequeña orquesta formada en la localidad. En 1879 Viñas pasó a trabajar en Barcelona, en una cerería, donde haciendo economías de su sueldo y esfuerzos con su horario consiguió recibir lecciones de música de Gonzalo Tintorer. Entró en el coro del Liceo y con algunas artimañas pudo escuchar a Gayarre. Finalizó sus estudios de canto en 1887, y tras varios conciertos en la ciudad debutó en ópera con *Lohengrin* el 9 de febrero de 1888, bajo batuta de Goula, en el Liceo. Tuvo enorme éxito, confirmado poco después con un apoteósico recibimiento

¹⁷⁵⁹ LAHEE, H.C.: *Famous singers of today and yesterday*, Boston, Colonial Press, 1898 (decimal edición, de 1906), p.283

en Valencia, donde protagonizó el estreno local de ese mismo título. Inició a continuación una apretada carrera internacional: La Scala de Milán con *Lohengrin* (1889), Génova con *L'Africaine* de Meyerbeer y *Caballeria rusticana* de Mascagni (1889), Palermo con *Carmen* de Bizet y *Lohengrin* (1891), Nápoles con *Lohengrin* (1893), Londres con *Lohengrin*, *Caballeria rusticana* y *Tannhäuser* (1893), Nueva York con *Caballeria rusticana*, *Lohengrin* y *Lucia di Lamermoor* de Donizetti (1893), Filadelfia, Boston y Chicago con *Aida* de Verdi, *Tannhäuser*, *Caballeria rusticana* y *Lucia di Lamermoor* (1895), Roma y Florencia con *Tannhäuser* y *L'Africaine* (1896). En el Teatro Real de Madrid debutó el 5 de marzo de 1901 con *Lohengrin*.¹⁷⁶⁰ Amplió luego su repertorio wagneriano a *Tristan und Isolde*, pero sobre todo estudió *Parsifal*, con viajes a Bayreuth incluidos, en espera de que se cumpliera el plazo testamentario fijado por Wagner para que esta obra pudiera interpretarse en otros teatros. El 31 de diciembre de 1913 cumplía dicho plazo y se iniciaba la representación en el Liceo barcelonés, con Viñas en el papel de Parsifal.¹⁷⁶¹

Se retiró en 1930, y además de su conocida labor como tenor, especialmente wagneriano, su carácter idealista le llevó a fundar la conocida como *Fiesta del árbol frutal*, que pretendía ser bastante más que una conmemoración ritual: un proyecto de formación moral para las nuevas generaciones. Falleció en 1933 tras contraer una fuerte neumonía en Frankfurt, siendo trasladado con rapidez a Barcelona, donde llegó ya muy grave a pesar de los cuidados recibidos.

En Valencia fue la figura más respetada y querida entre todos los intérpretes wagnerianos. Suyo fue el papel de Lohengrin en el primer estreno local de Wagner, en 1889, que le valió ser nombrado “hijo predilecto” de la ciudad, reapareciendo en el mismo papel en 1893, 1899, 1901, 1905, 1907 y 1913, cantando además como Tannhäuser en 1911, y como Tristan en el

¹⁷⁶⁰ Paloma Ortiz de Urbina es partidaria de esta fecha, y no de la anterior de 1 de diciembre de 1898 señalada por Joaquín Turina (ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p.92)

¹⁷⁶¹ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX), Madrid, Lira, 1994, p. 419-421 y DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936.

estreno valenciano de *Tristan und Isolde* de 1913. Sus interpretaciones eran siempre aguardadas con gran expectación y marcaban un punto de comparación casi siempre desfavorable hacia cualquier otro cantante. Merece citarse la manera en que su biógrafo Luigi de Gregori recrea la adulación valenciana hacia Viñas durante su primera temporada en la ciudad, reproduciendo las palabras del propio tenor, ya que describe un ámbito de recepción intenso y extenso, implicando no solamente a personas de ideologías políticas opuestas, sino también a todas las clases sociales:

“Tots em convidavem, em feien presents, em portaven d’ací d’allà, l com que em cansava massa, no volia, a la fi, anar enlloc. Però en alguna casa els meus amics m’hi portaven amb engany afectuós. –Paco, esta noche te vienes conmigo, la condesa de tal desea conocerte, ¿vas a venir conmigo?. –Hombre... que sí. Hombre... que no. Que mañana canto... –Sólo diez minutos; iré a buscarte en mi coche. –Bueno, te espero.- Allí trobava una cinquantena o més de belles senyorettes de les millors famílies i ¡quins treballs jo passava!... Totes em preguntaven cosses; totes volien que cantés la frase del duo d’amor que a València vaig fer tan popular que fins les criades la cantaven: *Lá aprenderà la sventurata il rango e il nome mio qual é*. Después, em deien els amics: -Sabes, Paco? Todas las bellas señoritas de la reunión quisieron beber champaña en la copa que tú bebiste.- Si passava pels carrers apartats, sentia que algú deia a un altre: -Che! míralo, míralo!...- A la millor es desfogava algú amb el *Mercé! Mercé!* Els confiters venien dolços Viñas (...) Quan es tractava de Paco Viñas, els carlins i els republicans s’unien per festejar-me i em trobava acompanyat per En Teodor Llorente, l’insigne poeta; Fèlix Pizcueta, llavors cronista de la ciutat; Blasco Ibáñez, Soriano, Azzati, Ubero, Polo, etc., barreja de totes les tendències, des dels republicans més radicals als carlins més fanàtics. De vegades els partits dels dos extrems anaven a trets pels carrers, però quan es tractava de Paco Viñas, cessaven les rancúnies, els reunia tots a casa meva, dèiem acudits, i s’hauria cregut que era una veritable germandat. En sortir de casa, o del meu hotel, o de la meva cambra, tornaven a ésser enemics desenfrenats, irreconciliables.”¹⁷⁶²

Francisco Polo, jefe del partido carlista, se desplazaba de Algemés a Valencia para escuchar a Viñas y como testimonio de admiración le enviaba cada año una caja de naranjas escogidas al lugar de Europa donde estuviese. Cuando en 1901 Viñas decidió acercarse a Algemés para saludarle sin previo aviso, éste fue informado de alguna manera y puso en pie a todo el partido

¹⁷⁶² DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936, p.44-45. Traducción al castellano en Anexo III.

carlista local para darle en la misma estación un recibimiento solemne. Lo más notable de este recibimiento fue un discurso de Polo en el que proclamó que sólo el arte de Viñas era capaz de hermanar enemigos, y para demostrarlo le condujeron al casino republicano, desde donde se fueron todos juntos, carlistas y republicanos, a agasajarle con una paella en un huerto propiedad del jefe del partido republicano.¹⁷⁶³ El entusiasmo en la ciudad de Valencia, sin ofrecer cuadros tan pintorescos, no era distinto.

Pese a toda esta innegable adulación que siempre acompañó a Viñas en Valencia, hasta el punto de que el tenor se sentía obligado a tratar con especial atención a cualquier valenciano que encontrase por otros lugares del mundo,¹⁷⁶⁴ esta tesis pone de manifiesto una compleja relación de Viñas con el público de la ciudad, que no parece haber sido siempre tan incondicional como se venía suponiendo ni como invita a creer lo apasionado de los elogios recibidos: el entusiasmo del público estaba vinculado a un determinado modelo de interpretación que el propio cantante no era libre de cambiar de cualquier manera.

Entre las características de la voz de Viñas, De Gregori señala su timbre “dulce y puro”, la docilidad para adaptarse a diversas situaciones dramáticas, la claridad de dicción, una amplia extensión que llegaba al re sobreagudo, y sobre todo una expresividad que emocionaba al público.¹⁷⁶⁵ Las grabaciones que de él se conservan muestran un tenor *spinto* con un paso de la voz fácil, un agudo carnoso y un sobreagudo penetrante, robustos registros medios y algo más endeble en los graves. Los registros sonoros wagnerianos de Viñas muestran además una evolución entre los fragmentos de *Lohengrin* grabados en torno a 1908 y algunos de *Parsifal* de 1912: en los primeros hace una versión ampulosa, deudora de la escuela italiana, mientras en los segundos usa el tono declamatorio más propiamente wagneriano, matizando mejor las gamas dinámicas medias y adaptándose a la expresión de cada palabra.

¹⁷⁶³ DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936, p.45-46.

¹⁷⁶⁴ DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936, p.47.

¹⁷⁶⁵ DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936, p.48-50

ENRIQUE BERTRÁN

Tenor, más lírico que dramático. Nacido en Barcelona hacia 1863 y fallecido después de 1900. En 1889 y 1890 actuaba en Barcelona cantando en *Carmen* de Bizet, *Los amantes de Teruel* de Bretón y *Faust* de Gounod, en los teatros Gayarre, Tívoli y Liceo. Marchó después a Italia para perfeccionar su técnica vocal, donde cantó entre 1892 y 1895 en Milán, Génova, Bolonia, Trieste y Treviso papeles en obras de Verdi, Donizetti, Clementi y Catalani, incluyendo varios estrenos absolutos y bajo la dirección de un joven Toscanini en 1892, así como *Lohengrin* y *Der Fliegende Holländer* de Wagner.

A continuación regresó a Barcelona, donde ofreció *Lohengrin* para el Liceo en noviembre de 1895, recibiendo críticas adversas, y pasó luego a Valencia, donde actuó en el Teatro Principal repitiendo *Lohengrin*.

De nuevo se encontraba en Italia en noviembre de 1896, actuando para el Teatro Lírico de Milán, y permaneció en ese país hasta diciembre de 1897, en que volvió al Liceo barcelonés para cantar *Carmen*, siendo aplaudido pero de nuevo sin obtener el favor de la crítica. A partir de entonces fue centrándose más en los personajes de Wagner.

Los datos sobre los últimos años en la carrera de Bertrán no parecen del todo claros, y merecen aquí alguna consideración a la luz de la información local valenciana. Su última actuación de la que se tiene noticia, según Antonio Massimo, sería un *Lohengrin* de enero de 1900, en el teatro Municipale de Piacenza,¹⁷⁶⁶ pero lo cierto es que su nombre aparece después en un *Lohengrin* previsto en el Teatro Apolo de Valencia, para octubre de 1901, que no llegó a representarse, así como en una *Carmen* de esa misma temporada y compañía, en papel de Don José, que sí cantó el 15 de septiembre de 1901. Con anterioridad, según recoge la prensa local, Bertrán había cantado su *Lohengrin* de 1896 en Valencia con la voz muy afectada por cierta dolencia que

¹⁷⁶⁶ MASSIMO, A.: "Bertrán, Enrique", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p.415

no se especifica, retirándose por este motivo a continuación de los escenarios, sometiéndose a una operación, y reapareciendo más tarde recuperado.¹⁷⁶⁷ Esta versión suministrada por la prensa valenciana ignora la presencia de este tenor en los escenarios italianos y barceloneses durante el año siguiente, pero puede explicar tanto el escaso éxito obtenido en esos momentos, como la reducción de su actividad poco después. Es de suponer que su presencia en Piacenza, poco antes de la reaparición española de 1901, lo fuese también después de dicha operación, y que la recuperación no debió ser completa ni definitiva, dada la pobre trayectoria profesional posterior. La crítica en prensa de esa *Carmen* que cantó en el Teatro Apolo de Valencia, y que puede haber sido realmente su última actuación, resultó muy negativa y lo encontraba “realmente enfermo”, notando que le costaba grandes esfuerzos emitir la voz.¹⁷⁶⁸

Su presencia wagneriana en Valencia se redujo al mencionado Lohengrin de febrero de 1896 (días 9, 14, 15, 18 y 20), ofrecido en el Teatro Principal a continuación de cantar el mismo papel en el Liceo barcelonés. De Bertrán se alababa, en sus buenos momentos, el respeto y fidelidad hacia la obra del autor y hacia el personaje que representaba, lo que no hacía que sus interpretaciones fuesen más monótonas que las de otros cantantes más inclinados al virtuosismo.¹⁷⁶⁹

ANTONIO PAOLI

Tenor español nacido en Ponce (Puerto Rico) el 14 de abril de 1871 y fallecido en San Juan de Puerto Rico el 24 de agosto de 1946. Siguió primero la carrera militar, dejándola por el canto. Estudió en Madrid y pasó a Italia para perfeccionarse en la Academia de Canto de la Scala de Milán, con una subvención de la Corte. Después se presentó en París en 1899 cantando el papel de Arnoldo en *Guillaume Tell* de Rossini, pasando por el Covent Garden

¹⁷⁶⁷ El Pueblo, 12 de agosto de 1901 y Las Provincias, 12 de agosto de 1901

¹⁷⁶⁸ La Correspondencia de Valencia, 16 de septiembre de 1901

¹⁷⁶⁹ Boletín Musical, Año II, N° 11, 31 de mayo de 1893, p.74

en 1900 y realizando más tarde una gira por Estados Unidos en una compañía que dirigía Pietro Mascagni. En La Fenice de Venecia compartió escenario con Titta Ruffo y triunfó cantando *Il Trovatore* y *Otello* en 1903, ambas de Verdi. Pasó después por el San Carlos de Lisboa y en 1905 por el Real de Madrid cantando *Otello*, obra que será en lo sucesivo su principal referencia, haciéndola también en el San Carlos de Nápoles (1906) y el Colón de Buenos Aires (1908), así como en los principales teatros italianos hasta 1920. En sus giras se cruzó en varias ocasiones con Enrico Caruso, con quien era comparado por la prensa, y se comentó que la oposición personal de Caruso motivó que nunca cantase en el Metropolitan de Nueva York. Además de *Otello*, otra obra que se adaptaba especialmente bien a sus características vocales era el *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Su repertorio habitual incluía también *Aida* y *Falstaff* de Verdi, *Itris* y *Guglielmo Ratcliff* de Mascagni, *Pagliacci* de Leoncavallo, *Andrea Chénier* de Giordano, *Carmen* de Bizet y *Les Huguenots* y *L'Africaine* de Meyerbeer.

En 1922 se retiró a Puerto Rico, donde se dedicó a la enseñanza del canto, con algún esporádico regreso al escenario local.¹⁷⁷⁰ Lauri-Volpi describe esos últimos años del tenor como de olvido y penuria.¹⁷⁷¹

Su actuación wagneriana en Valencia se limitó a cantar el papel de Lohengrin el 10 de diciembre de 1904, en la plenitud de su carrera, en el contexto de unas representaciones caracterizadas por el cambio de tenor principal y donde su actuación produjo una espectacular subida de precios para ese día.

¹⁷⁷⁰ "Paoli, Antonio", en AAVV: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, (Dir: Alberto Bassso), Torino, UTE cop., 1985-1988, vol.5, p.567 y DONALD THOMPSON: "Paoli, Antonio", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.8, p.444

¹⁷⁷¹ LAURI-VOLPI, G.: *Voces paralelas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.151

EUGENIO LABÁN

Barítono, nacido en Sabadell en 1850 y fallecido en Barcelona en 1904. Se formó en el Conservatorio del Liceo barcelonés. Su voz, no muy potente, se adaptaba preferentemente al repertorio belcantista. La carrera operística de Labán fue breve, entre 1880 y 1890, impulsada por su amistad con Julián Gayarre, que le acompañó en Madrid, Barcelona, Nápoles, Palermo, Viena, Londres y Brescia. En 1887 participó en el Teatro Real en el estreno madrileño de *Die Königin von Saba*, de Goldmark, y en el Liceo de Barcelona hizo el papel de Don Rodrigo en *Los amantes de Teruel* de Bretón. El fallecimiento de Gayarre le apartó de los circuitos operísticos, por lo que se dedicó con preferencia a la enseñanza. Se afirma que también ejerció, con anterioridad, profesiones tales como barbero en Sabadell o jefe de los talleres ferroviarios de la Compañía del Noroeste, en León y La Coruña.¹⁷⁷²

Su actividad wagneriana en Valencia fue siempre en el papel de Friedrich von Telramund, de *Lohengrin*, que cantó en febrero de 1890, enero de 1892 y abril de 1896.

IGNACIO TABUYO MURO

Barítono, pianista y compositor, nacido en Rentería el 18 de octubre de 1863 y fallecido en Madrid el 26 de marzo de 1946. Se dedicó al canto tras cursar estudios de arquitectura en el Colegio de los jesuitas de San Sebastián. A los 22 años fue a estudiar a Padua y después a Milán con el célebre bajo Antonio Selva, debutando en esta ciudad con *La Favorite* de Donizetti, en octubre de 1888, y a continuación cantando también *Aida* y *Otello* de Verdi en otras ciudades italianas. En Madrid cantó con Gayarre *Lohengrin* y *La favorite*, en 1889, actuación que lanzó su carrera como cantante además de valerle una gran amistad con Gayarre, al que acompañó hasta su fallecimiento el 2 de

¹⁷⁷² SÁNCHEZ, V.: "Labán, Eugenio" en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.6, p.691

enero de 1890. En España intervino en estrenos de *Otello* de Verdi, *Edgar* de Puccini y *Doña Juana la Loca* de Serrano, retirándose para dedicarse a la enseñanza de canto en el Conservatorio de Madrid a partir de 1909, donde además montó una academia privada de canto una vez jubilado del Conservatorio.¹⁷⁷³

Tuvo también una faceta de compositor, con canciones nacionalistas de concierto, romanzas y obras para piano y corales.¹⁷⁷⁴

Su intervención wagneriana en Valencia consistió en cantar el papel de Friedrich von Telramund en el *Lohengrin* de enero de 1893 (días 5, 6, 8, 16, 17, 23 y 30), además de estar prevista su participación en el mismo papel para el de septiembre de 1901 en el Teatro Apolo, que no llegó a representarse.

GABRIEL HERNÁNDEZ

Barítono nacido en Valencia en 1867, se desconoce la fecha y lugar de su fallecimiento. Estudió con Salvador Giner e inició una carrera internacional con *La forza del destino* de Verdi en Chieti, Italia. Tras una serie de actuaciones en Italia y Portugal, recorría España (Madrid, Barcelona, Valencia, La Coruña, Valladolid), destacando sus actuaciones en el Liceo barcelonés en 1895 y el teatro Príncipe Alfonso de Madrid en 1898. Participó en el estreno español o portugués de varias óperas de Puccini así como en el festival-homenaje que Valencia dedicó a Salvador Giner en 1901. En su repertorio se encontraban entre otras óperas *Faust* de Gounod, *Lucia di Lammermoor* y *La Favorite* de Donizetti, *Carmen* de Bizet, *Pagliacci* de Leoncavallo, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Il trovatore* y *Ernani* de Verdi, *Caballeria rusticana* de Mascagni y *La Dolores* de Bretón. Su prestigio local puede comprobarse en

¹⁷⁷³ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela* (siglos XIX y XX), Madrid, Lira, 1994, p.375-377

¹⁷⁷⁴ LÓPEZ DE SAA, E.: "Tabuyo Muro, Ignacio", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, p. 113

formar parte del jurado en el certamen de bandas de 1895.¹⁷⁷⁵ Ruiz de Lihory sentenciaba sobre él que “es profeta en su tierra”.¹⁷⁷⁶

Su actuación wagneriana en Valencia consistió en interpretar el papel de Friedrich von Telramund en el *Lohengrin* de 1896 en el Teatro Principal (días 14, 15 y 18 de noviembre) y de 1902 en el teatro Apolo (días 11 y 12 de octubre).

JOSÉ SEGURA-TALLIEN

Barítono nacido en Barcelona hacia 1870 y con fecha de fallecimiento desconocida. El notable prestigio de que gozó contrasta con los escasos datos que se conocen hoy sobre su carrera profesional. Completó estudios en Milán y debutó probablemente en Italia. Entre sus primeros papeles estaba el Barnaba de *La Gioconda* de Ponchielli. En 1908 participó en el estreno milanés de *Louise* de Charpentier en la Scala. Realizó frecuentes giras por Italia e Hispanoamérica, con un repertorio principalmente italiano pero donde también figuraba el Friedrich von Telramund de *Lohengrin*. En España actuó en 1916 en el Liceo barcelonés pero nunca en el Teatro Real de Madrid. En 1916 y 1917 obtuvo un gran éxito en Chile. Es posible que se retirara bastante pronto de los escenarios.¹⁷⁷⁷ Lauri-Volpi lo recuerda entre los grandes barítonos, y destaca su cualidad para revestir la voz de un halo de misterio.¹⁷⁷⁸

Su presencia wagneriana en Valencia se limitó a cantar en el Teatro Principal el papel de Wolfram von Eschenbach en el *Tannhäuser* del 19 de mayo de 1911.

¹⁷⁷⁵ GALBIS, V.: “Hernández, Gabriel”, en AAVV: *Diccionario de la música valenciana* (dirigido por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, vol.1, p.478-479

¹⁷⁷⁶ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987, p.304

¹⁷⁷⁷ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Madrid, Lira, 1997, p.355-356

¹⁷⁷⁸ LAURI-VOLPI, G.: *Voces paralelas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.193

JOSÉ JORDÁ

Barítono nacido en Muro de Alcoy en 1885 y fallecido en 1967. Procedente de una familia de agricultores, se formó musicalmente primero en Valencia y de 1903 a 1907 en Barcelona, con los profesores Colomer y Bosomba. Hizo su debut en 1913 en el papel de Tonio de *Pagliacci* de Leoncavallo, contratado por la compañía del Teatro del Bosque, en la que permaneció con éxito hasta 1915. Amplió repertorio con papeles de *La bohème* de Puccini, *Otello* y *La traviata* de Verdi, *Caballería rusticana* de Mascagni y *Faust* de Gounod, realizando una gira por el norte de España con una compañía hispano-italiana. En la temporada 1917-1918 cantó con éxito *Pagliacci* en el Teatro Real de Madrid, y poco después participó en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián en el estreno de *La llama* de Usandizaga, con asistencia de los reyes de España, que le recibieron en su palco y le hicieron algunos obsequios. Ya con notable prestigio, actuó por el sur de España, Canarias y en el San Carlos de Lisboa, donde cantó el Amonasro de *Aida*. En 1925 tuvo un par de actuaciones locales, en Alcoy el mismo papel de *Aida* de Verdi y en su natal Muro de Alcoy *Marina* de Arrieta, en un teatro que ya llevaba su nombre. A continuación se incorporó a una gira por la península que hacía la compañía del Liceo Barcelonés, cantando tres personajes secundarios wagnerianos, entre otros: heraldo de *Lohengrin*, piloto de *Tristan und Isolde* y Titurel de *Parsifal*.¹⁷⁷⁹ Se retiró con todos los honores en 1932 y pasó a residir en su pueblo natal, donde fue elegido Alcalde al año siguiente, cargo que desempeñaría hasta iniciarse la guerra civil.

Se trata, por tanto, de un raro caso de cantante de éxito que desarrolló prácticamente toda su carrera sin salir de España. Su actuación wagneriana en el periodo que ocupa esta tesis correspondió a los primeros años de su carrera, como no podía ser de otra manera habiendo debutado en 1913, y consistió en su intervención como Friedrich von Telramund en el *Lohengrin* que se cantó en el Teatro Principal los días 12, 14, 15, 16 y 22 de marzo de 1914.

¹⁷⁷⁹ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Madrid, Lira, 1997, p.219-221

ANTONIO VIDAL

Bajo, nacido en Valencia el 21 de febrero de 1862, no estando determinadas por los estudiosos españoles la fecha y lugar de su defunción. Comenzó cantando en compañías de aficionados, hasta perfeccionar estudios y debutar en Valladolid con *La favorite* de Donizetti, tras lo cual cantó varias temporadas en el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, además de realizar giras por Europa y América. Finalizada su carrera de cantante, fue director artístico del Teatro Real de Madrid y del San Carlos de Lisboa, así como profesor de canto en el Conservatorio de Madrid, para trasladarse después a Estados Unidos, donde se dedicó a la enseñanza de canto en Nueva York y Hollywood.¹⁷⁸⁰

Su presencia wagneriana en Valencia permaneció vinculada al papel de rey en *Lohengrin*, que cantó reiteradamente en un periodo de apenas cuatro años: en las cinco representaciones del Teatro Principal entre noviembre y diciembre de 1901, en las dos del teatro Apolo al año siguiente, y de nuevo en el Teatro Principal en las diez montadas entre finales de 1904 y comienzos de 1905, así como las tres de octubre de 1905.

ERMINIA BORGHI-MAMO

Soprano nacida en París en 1855 y fallecida en Bolonia en 1941, hija de la célebre mezzo-soprano Adelaide Borghi (retirada en 1875) y del tenor español Miguel Mamo. Formada con su madre y con A. Busi, cantó en Niza *La forza del destino* de Verdi, en 1873, y alcanzó especial éxito en 1875 interpretando *Mefistofele* en Bolonia, manifestando su admiración al propio compositor Arrigo Boito. Cantó en Roma (1876), París (1877), Madrid (1878-9), Lisboa (1879), Buenos Aires (1881) y San Petesburgo (1891), retirándose en 1893 para establecerse en Bolonia. Tenía en su repertorio *Lucrezia Borgia* y

¹⁷⁸⁰ SEGUÍ, S.: "Vidal, Antonio R." en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.10, p.863

Poliuto de Donizetti, *Robert le diable*, *Les Huguenots* y *L'Africaine* de Meyerbeer, *Aida* e *Il Trovatore* de Verdi, *Il Guarany* de Gomes, *Faust* de Gounod y *Caballeria rusticana* de Mascagni.¹⁷⁸¹ Aunque los biógrafos de Alfonso XII aluden a una tal “Adela Borghi” como amante del monarca, parece ser esta y no su madre la protagonista del romance, que le llevó a una sonada expulsión del país, pero que no le impidió regresar en posteriores giras.¹⁷⁸²

Su actuación wagneriana en Valencia se reduce al papel de Elisabeth que cantó en el estreno del *Tannhäuser* en esta ciudad, en enero de 1892 (días 27, 28, 30 y 31); es decir, el año anterior a su retirada profesional.

ANDREA AVELINA (EVELINA) CARRERA

Soprano. Nació en Barcelona, el 2 de enero de 1871, y falleció en Rubí (Barcelona) en 1939.¹⁷⁸³ Inició estudios musicales con E. Puig y L.G. Tintorer, perfeccionándolos con J. Goula. Debutó en el Liceo barcelonés en 1889, a la edad de 18 años, cantando en *Faust*, y ese mismo año participó en el *Lohengrin* del Teatro Real de Madrid. Al año siguiente fue especialmente celebrada su interpretación en *La jolie fille de Perth* de Bizet. Sus posteriores giras por España incluyeron los estrenos de *Neron* de Rubinstein y *Bruniselda* de Morera en Barcelona, y *Sagunto* de Giner en Valencia. En esta ciudad se pretendió asociar su nombre especialmente al de Salvador Giner,¹⁷⁸⁴ compositor cuyas óperas eran reverenciadas localmente por aquellos años, a pesar del olvido absoluto en que han caído actualmente. A continuación viajó por Italia, actuando entre otras en las ciudades de Palermo, Trieste, Génova, Nápoles, Turín, Roma y Milán. En Nápoles cantó en 23 representaciones seguidas de *Lohengrin*. En el Teatro San Carlos de Lisboa hizo el papel de Brünhilde en el estreno de *Die Walküre* de 1893. Pasó después a Sudamérica, cantando con Caruso *Die Königin von Saba* de Goldmark en Buenos Aires, y

¹⁷⁸¹ “Borghi-Mamo”, en AAVV: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, (Dir: Alberto Bassso), Torino, UTE cop., 1985-1988, vol. 1, p. 622

¹⁷⁸² Véase p.76, en especial nota a pie de página.

¹⁷⁸³ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela* (siglos XIX y XX), Madrid, Lira, 1997, p.111-113

¹⁷⁸⁴ Véase *Boletín Fonográfico*, Año II, nº 38, de 30 de julio de 1901

actuando también en México, Veracruz y La Habana, en esta última ciudad con ocasión de la inauguración del Teatro de La Dehesa. En 1894 pasó a Rusia, donde en el Teatro Imperial estrenó *I Medici* de Leoncavallo. En 1896 participó en el estreno mundial de *Andrea Chénier*, de Giordano, en la Scala de Milán, y en 1899 estrenó *Siegfried* en Madrid, *Tannhäuser* en Trieste, y *Otello* y *Falstaff* de Verdi en Lisboa. Actuó después en El Cairo, Austria, Portugal y nuevamente en España, cantando en el Teatro Real en 1901. En 1907 realizó una serie de grabaciones para la Societa Fonografica Fonotipia, en las que se incluye el dúo de Lohengrin con Elsa, acompañada por Viñas. Se retiró hacia 1914 todavía en plenas facultades, para dedicarse a la enseñanza del canto en Barcelona.¹⁷⁸⁵

En Valencia, por lo que respecta a papeles wagnerianos, cantó como Elsa en el *Lohengrin* de febrero de 1890 y en el de enero de 1892.

CONCEPCIÓN DALHANDER FRANCÉS

Mezzosoprano valenciana de origen escandinavo. Se dio a conocer en Valencia tocando el piano y cantando en funciones benéficas, hasta que en 1898 debutó en el Teatro Real de Madrid en el papel de Ortrud de *Lohengrin*. Fue contratada al año siguiente por una compañía que dirigía Joan Goula para actuar en diversas ciudades del sur peninsular, interpretando con éxito papeles de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, además de *La Gioconda* de Ponchielli y *Aida* de Verdi. Ese mismo año cantó en el teatro Campoamor de Oviedo y en el Principal de Valencia intervino en *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. En 1901 hizo el papel de Erda en *Siegfried*, en el Teatro Real, donde posteriormente cantó otros papeles wagnerianos en *Die Walküre* y *Lohengrin*. También en 1901 participó en el estreno absoluto de *El soñador*, del valenciano Salvador Giner, en el papel de Hora. Reapareció en 1906 en el Teatro Real, cantando papeles de *Lohengrin* y de *Le Prophete* de Meyerbeer.

¹⁷⁸⁵ CORTIZO, M^a.E.: "Carrera, Andrea Evelina [Evelina]", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.3, p.242

Fue muy reconocida por sus poderosas facultades vocales y su escuela de canto, además de su convincente actuación escénica. Ruiz de Lihory alababa especialmente su capacidad para identificarse con algunos personajes.¹⁷⁸⁶

En Valencia cantó el papel de la Ortrud de *Lohengrin* los días 14, 15, 21 y 24 de octubre de 1905, recibiendo alabanzas de la crítica más wagneriana.

AMPARO ALABAU DÍAZ

Soprano nacida en Valencia en 1886 y fallecida tempranamente en la misma ciudad en 1912. Huérfana de padre a los 10 años, su tutor fue médico y rector de la Universidad de Valencia, José Marchí Burguete, que se preocupó de su educación musical en el Conservatorio de la ciudad. Debutó en enero de 1901 haciendo el papel de Micaela en *Carmen* de Bizet, en el Teatro Principal de Valencia, cuando apenas contaba quince años de edad. El éxito obtenido le permitió seguir actuando en el mismo teatro durante los años siguientes, junto a figuras de renombre. Cuando José Marchí fue nombrado médico de la Corte, podía Alabau haber cantado en Madrid, pero problemas de salud se lo impidieron. Cantó poco después *L'Africaine* de Meyerbeer en el Liceo barcelonés, en 1904, y dos años después Titta Ruffo exigió su presencia como Ofelia para cantar *Hamlet* en el Teatro Real de Madrid, de la que se ofrecieron más de 76 representaciones y cuyo éxito le permitió ser contratada para la siguiente temporada madrileña. Contaba en su repertorio con papeles de *L'Africaine* y *Le prophète* de Meyerbeer, *Carmen* y *Les pêcheurs de perles* de Bizet, *Otello* de Verdi, *Faust* de Gounod y *La Bohème* de Puccini, además del *Lohengrin* de Wagner. En 1908 Ruffo la invitó a compartir una gira por América, pero Alabau declinó por motivos de salud. De regreso en Valencia sus

¹⁷⁸⁶ IBERNI, L.G.: "Dalhander Francés, Concepción", en AAVV: *Diccionario de la música valenciana* (dirigido por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, vol.1, p.279 y RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987, p.340-341

problemas pulmonares le aconsejaron una retirada provisional de los escenarios, que terminó siendo definitiva.¹⁷⁸⁷

Su presencia wagneriana en Valencia corresponde al momento álgido de su corta pero brillante carrera, poco después de haberse dado a conocer en Barcelona y poco antes de hacerlo en Madrid: cantó el papel de Elsa en el *Lohengrin* de dos temporadas sucesivas: la primera de ellas con actuaciones los días 12, 13, 17, 20 y 21 de noviembre, 2, 10, 17, 25 y 27 de diciembre de 1904 y 7 de enero de 1905, y la segunda de ellas en los días 15, 21 y 24 de octubre de 1905.

BEATRIZ ORTEGA VILLAR

Soprano valenciana, cuyas fechas de nacimiento y fallecimiento se desconocen. Debutó en 1907 en el Teatro San Fernando de Sevilla cantando *Lohengrin*. Ese mismo año fue contratada en el Teatro Real de Madrid, donde cantó en *Tannhäuser*, teatro al que volvería en sucesivas ocasiones y en papeles distintos que incluían obras de Chapí y Bizet.¹⁷⁸⁸

Su actuación wagneriana en Valencia corresponde al papel de Elsa de *Lohengrin* que cantó en el curioso recinto de la Plaza de Toros, los días 24 y 29 de junio de 1910.

DOLORES FRAU

Mezzosoprano catalana de ascendencia mallorquina, nacida en Barcelona en 1882 y fallecida en la misma ciudad en 1964. Estudió en su ciudad natal, debutando en el Teatro del Bosque de la misma, tras lo cual se

¹⁷⁸⁷ PELÁEZ MALAGÓN, J.E.: "Alabau Díaz, Amparo", en AAVV: *Diccionario de la música valenciana* (dirigido por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, vol.1, p.15-16

¹⁷⁸⁸ IBERNI, L.G., : "Villar, Beatriz (Beatriz Ortega Villar)" en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.10, p.933

dio a conocer en Europa: *Aida* de Verdi en la Scala de Milán en 1913 y *Carmen* de Bizet en el Coliseo dos Recreios de Lisboa, entre otras actuaciones. Triunfó con *La Dolores* de Bretón en el Liceo de Barcelona y siguieron otros éxitos por la península, entre ellos *La Gioconda* de Ponchielli en 1919 en el Teatro Real. Se retiró en 1934, pasando a ser profesora de canto en el Conservatorio del Liceo.¹⁷⁸⁹

Su actuación wagneriana en Valencia durante este periodo corresponde a una única actuación, realizada en los comienzos de su carrera: el papel de Ortrud en el *Lohengrin* del día 28 de mayo de 1912.

ELISA BRUNO

Nacida en Turín en 1869 y fallecida en Nervi en 1942, Bruno era capaz igualmente de cantar papeles de mezzosoprano y de contralto, con una voz amplia y extensa, de buen timbre, aunque en alguna ocasión se le achacaron defectos de entonación. No está considerada entre las grandes divas del momento, pero sí como digna de acompañar a grandes figuras.

Debutó en 1886 en el teatro Bellini de Nápoles, con *Un ballo in maschera* de Verdi, cantando después en teatros secundarios, hasta que en 1896 inició una carrera internacional que la llevó a Buenos Aires y Montevideo. Se presentó en la Scala de Milán con *Falstaff* de Verdi, en la temporada 1898/99, y en la temporada siguiente abordó personajes wagnerianos, concretamente Erda en *Siegfried* y Ortrud en *Lohengrin*, este último considerado entre sus mejores logros. Destacó especialmente en los papeles verdianos, pero su repertorio era muy amplio, e incluía también obras del repertorio germánico, además de las mencionadas de Wagner, como *Salome* de Richard Strauss y *Hänsel und Gretel* de Humperdinck. La primera década del siglo XX fue la más brillante de su carrera, siendo además frecuente

¹⁷⁸⁹ CASARES RODICIO, E.: "Frau, Dolores" en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.5, p.256-257

durante esos años su presencia en el Teatro Real de Madrid. Realizó algunas grabaciones durante 1902.¹⁷⁹⁰

En Valencia apareció a principios de su carrera y cantó en *Lohengrin* como Ortrud en 1890, en el Teatro Principal, los días 22 y 26 de febrero y 6, 15, 16 y 20 de marzo.

VIRGINIA GUERRINI

Mezzosoprano y contralto italiana, nacida en Brescia en 1871 y fallecida en la misma ciudad en 1948. Debutó en Treviso en 1889 con *Lohengrin* y al año siguiente cantó *La Gioconda* de Ponchielli, primero en Trieste y después en Milán. De 1891 a 1893 estuvo contratada por la Scala de Milán, donde cantó en *Norma* de Bellini y *Falstaff* de Verdi. A continuación inició una época de intensos desplazamientos nacionales e internacionales, actuando en Lisboa (*Orfeo ed Euridice* de Glück y *La favorite* de Donizetti), Turín, Roma, Génova, Viena, Berlín, Moscú, San Petesburgo, y entre 1895 y 1903 también en Buenos Aires (*Le prophète* de Meyerbeer y *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, entre otras). Después estabilizó su carrera en Italia, presentándose algunas temporadas en Madrid, actuando por última vez en Nápoles en 1925, con *Falstaff*.¹⁷⁹¹

En Valencia cantó dos papeles wagnerianos ya en la fase final de su carrera, ambos en la misma temporada: la Brangäne del estreno local de *Tristan und Isolde*, el 10 y 12 de mayo de 1913, y la Ortrud de *Lohengrin* los días 6 y 13 del mismo mes y año.

¹⁷⁹⁰ CELETTI, R.: *Grande voci alla Scala*, Milán, Teatro alla Scala, 1991, p. 66-69

¹⁷⁹¹ "Guerrini, Virginia", en AAVV: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, (Dir: Alberto Bassso), Torino, UTE cop., 1985-1988, vol. 3, p. 356

MATILDE BLANCO GRANADOS

Contralto nacida en La Carlota (Córdoba) en 1887 y fallecida en Italia en 1962. Se dio a conocer en Argentina y Chile con un repertorio principalmente verdiano y después en Italia. Lauri-Volpi elogió la insólita resonancia de sus notas graves.¹⁷⁹² Contrajo matrimonio con un italiano apellidado Saldún, motivo por el cual fue conocida brevemente como Blanco-Saldún, aunque se retiró poco después de los escenarios.¹⁷⁹³

Su actuación wagneriana en Valencia consistió en interpretar la Ortrud de *Lohengrin* en el teatro Pizarro, los días 26 y 28 de julio de 1907.

CONCEPCIÓN CALLAO DE SÁNCHEZ PARRA

Contralto nacida en Barcelona en 1895 o 1897 y fallecida en la misma ciudad en 1959. Estudió en la Escuela Municipal de Música y debutó a los 16 años de edad, siguiendo actuaciones en Valencia, Liceo de Barcelona, Teatro Real de Madrid y Lisboa. Destacó especialmente en papeles wagnerianos: Flosshilde en *Das Rheingold*, Fricka en *Die Walküre*, Erda en *Siegfried*, Waltraute en *Götterdämmerung*, Ortrud en *Lohengrin* y Brangäne en *Tristan und Isolde*. Cantó también el repertorio habitual de ópera italiana, así como lieder y actuaciones como solista en obras sinfónico-corales.

Fue profesora de canto en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona hasta su fallecimiento.¹⁷⁹⁴

Su actuación wagneriana en Valencia para el periodo estudiado corresponde a los inicios mismos de su carrera, cuando interpretó la Ortrud de

¹⁷⁹² LAURI-VOLPI, G.: *Voces paralelas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p.117

¹⁷⁹³ IBERNI, L.G.: "Blanco Granados, Matilde", en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p.514

¹⁷⁹⁴ ENCINA CORTIZO, M.: "Callao de Sánchez Parra, Concepción" en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p.932-933 y HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Madrid, Lira, 1997, p.99-101

Lohengrin los días 25 y 29 de septiembre de 1912, en la modesta compañía dirigida por Baratta.

3. PRESENCIA DE WAGNER EN LA LITERATURA

Frente a las limitaciones que la vida musical valenciana evidenciaba para abordar en toda su extensión una obra tan exigente en medios como lo es la wagneriana, ya se ha comentado que el carácter abierto de la ciudad permitía a muchas personas un conocimiento sobre Wagner que no se limitaba a lo que la ciudad podía ofrecer, como tampoco a lo que ofrecían las dos ciudades españolas más relevantes, Madrid y Barcelona, mejor dispuestas que Valencia en casi todos los aspectos de la recepción wagneriana, pero con carencias en un contexto europeo.¹⁷⁹⁵ Era por tanto previsible que los resultados de recepción valenciana más elaborados y maduros sucediesen donde el trabajo y conocimientos de algunas individualidades bien informadas no necesitasen el concurso de las precarias instituciones locales. Esto viene a ser el trabajo de un escritor, cuya labor personal no necesita ser expuesta por intérpretes previamente formados y organizados.

Aparte de algún que otro breve poema de Teodoro Llorente que ya se ha comentado, merecen consideración durante este periodo algunos extensos escritos donde el tema de Wagner resulta protagonista, con distintas valoraciones y enfoques, y donde el dominio del autor sobre el asunto superaba ampliamente lo que desde la ciudad de Valencia podía conocerse. Ricardo Benavent y Feliu escribió *La obra de Wagner, estudio crítico*, obra de carácter eminentemente estético publicada en Valencia en 1895 y reeditaba con ligeros retoques en 1915, y en 1903 un tratado de estética titulado *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, con algunas implicaciones sobre el wagnerismo. Eduardo López-Chavarri Marco, cuya vinculación con la vida musical valenciana no es necesario destacar, escribía *El anillo del nibelungo, tetralogía de Ricardo Wagner*, publicado en Madrid en una fecha no del todo determinada cerca de 1902. Rodrigo Soriano Barroeta-Aldamar publicaba en 1898 en Madrid *La Walkyria en Bayreuth*, que debe incluirse puesto que escritor y obra tuvieron una importante presencia en Valencia. Pero sobre todo está el importante ingrediente wagneriano a lo largo de la obra literaria de Vicente Blasco Ibáñez, cuyo intenso wagnerismo le hizo llamar Sigfrido a uno de sus hijos.

¹⁷⁹⁵ Véase a este respecto lo comentado en las p.183-184

3.1 RICARDO BENAVENT Y FELIU

3.1.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Ricardo Benavent y Feliu (1848-1930) nació según Ruiz de Lihory en Valencia, siendo bautizado en la parroquia de San Pedro, pero según otros en Barcelona. Lo cierto es que la *Gaceta Musical y de Teatros*, publicada en Valencia por aquellos tiempos, en su número 4 de fecha 30 de mayo de 1897 ofrecía en primera página un apunte biográfico de Ricardo Benavent, firmado por V. Rué Salcedo, donde textualmente se dice que “nació en esta ciudad el día 2 de junio de 1848”.¹⁷⁹⁶ Benavent pasó su infancia en la localidad alicantina de Benisa hasta la edad de diez años, por tener allí propiedades su familia, población donde aprendió música bajo la dirección de su padre. Se trasladó después a la ciudad de Valencia, donde estudió piano con Justo Fuster, al parecer llegando a dominar bastante bien el instrumento y -según el referido apunte biográfico- destacando sus interpretaciones por las cualidades expresivas. Fue abogado de profesión y viajó por toda Europa occidental. Su trabajo compositivo es muy escaso, incluyendo algunas piezas para piano no publicadas: *Romanza*, *Romanza sin palabras* y *Sombras y luz*. Abundan bastante más sus escritos, no sólo musicales, siendo publicadas las siguientes obras literarias:

-*Aida. Estudio crítico*

-*La obra de Wagner. Estudio crítico.* (Valencia, Imprenta Francisco Vives Mora, 1895)

-*Haydn, Mozart y Beethoven: su personalidad y desarrollo de su actividad en todas las distintas esferas del arte músico* (Valencia, Imprenta Ripollés, 1897)

-*Un paseo por Europa central y meridional* (Gandía, Luis Catalá y Serra, 1899)

¹⁷⁹⁶ Es posible que exista alguna confusión por parte de quienes le consideran nacido en Barcelona con el otro Ricardo Benavent, de segundo apellido Estivil (1867-1896), malogrado compositor, este sí nacido en Barcelona.

-*El Arte. Consideraciones estéticas sobre las Bellas Artes en general y especialmente sobre la música* (Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903)

-*Las catedrales de España principales (románicas y góticas). Ensayo crítico y descriptivo* (Valencia, Imprenta Hijos de Francisco Vives Mora, 1913)

-*Historia crítico-filosófica del Arte Arquitectónico desde las civilizaciones más remotas hasta la presente y en su continua evolución* (Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1920)

A todo esto debe sumarse su colaboración en prensa, principalmente en el Boletín Musical, publicado en Valencia a partir de 1892, al principio con periodicidad mensual y después quincenal. El nombre de Ricardo Benavent figuraba en el encabezamiento de cada número, mencionado el primero dentro de la lista de colaboradores permanentes de la publicación. Además de los diversos artículos de su pluma, en este Boletín fue apareciendo en sucesivas entregas buena parte de su obra *El Arte*, antes de su publicación completa en Gandía en 1903.

El 30 de noviembre de 1873 Ricardo Benavent pronunció un discurso en la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia bajo el título “música clásica”, que sería publicado más tarde en el semanario *El Arte* de Madrid (nº16, de 18-01-1874).¹⁷⁹⁷

¹⁷⁹⁷ ALONSO, C.: “Benavent Feliu, Ricardo”, en AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.2, p.118, RUIZ DE LIHORY, J: *La música en valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987, p.180-182 (primera publicación en 1903) y RUÉ SALCEDO, V.: “Instantáneas biográficas: D. Ricardo Benavent y Feliu”, en *Gaceta Musical y de Teatros*, año I nº 4 (30 de mayo de 1897)

3.1.2 “LA OBRA DE WAGNER. ESTUDIO CRITICO”

Publicada en Valencia en 1895, por la imprenta de Francisco Vives Mora, el libro de Ricardo Benavent fue reimpresso en 1915, por la entonces Imprenta Hijos de Francisco Vives Mora. Para esta segunda edición el autor introdujo algunas modificaciones, fundamentalmente adiciones, la más extensa de ellas un capítulo de *conclusión* de veintiocho páginas. Aunque estas adiciones caen por poco fuera del periodo aquí estudiado, resulta interesante considerarlas, en cuanto manifiestan el grado de estabilidad de sus opiniones sobre el asunto wagneriano.

3.1.2.1 CONOCIMIENTO DE WAGNER

El conocimiento que tiene Benavent de las obras de Wagner, aunque incompleto, rebasa lo que se podía escuchar hasta la fecha en Valencia, Madrid o Barcelona: el autor manifiesta en concreto haber escuchado el *Rheingold* y *Die Walküre* en Munich, *Siegfried* y *Götterdämmerung* en Dresde,¹⁷⁹⁸ *Die Meistersinger von Nürnberg* en Berlín,¹⁷⁹⁹ la “muerte de Isolda” en Colonia,¹⁸⁰⁰ alude además a la conveniencia de escuchar las obras de Wagner en Alemania, al tiempo que asegura haber oído la mayor parte de ellas.¹⁸⁰¹ Comete sin embargo el error de considerar *Rienzi* la primera ópera escrita por Wagner,¹⁸⁰² lo que demuestra un conocimiento de las obras muy a pie de escenario, pues efectivamente, resultaba prácticamente imposible por entonces presenciar alguna representación de *Die Feen* o de *Das Liebesverbot*.

No hay en su libro ningún pentagrama. Las alusiones a cuestiones musicales son casi siempre generalizaciones: cuando trata, por ejemplo, del uso frecuente de cadencias interrumpidas, o de su buena preparación, no

¹⁷⁹⁸ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 59 y BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p. 186

¹⁷⁹⁹ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1895, p. 66

¹⁸⁰⁰ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 67. En la reedición de 1915 asegura haber escuchado esta pieza más veces con posterioridad, algo que para entonces ya podía haber hecho en Valencia.

¹⁸⁰¹ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 81

¹⁸⁰² BENAVENT, R.: Op.cit.: p.35

señala un solo ejemplo. En los casos que concreta su juicio sobre alguna escena o pasaje en particular, no pasa de hacer consideraciones generales, tales como el efecto que produce sobre el oyente, o si contiene un exceso de contrapunto. Todo esto hace pensar que o bien Benavent no disponía en general de las partituras de Wagner, aunque su oído musical le permitiese reconocer cuestiones técnicas, o bien que en su voluntad estaba dirigirse a un público amplio sin instrucción musical.

El conocimiento que muestra Benavent del aparato teórico con el que el propio Wagner justificaba sus obras es, por el contrario, mucho más detallado; Benavent introduce continuas citas de los escritos teóricos del compositor. De hecho, aquí es donde residen para Benavent los verdaderos problemas en torno a la obra de Wagner: no está de acuerdo con sus concepciones sobre el drama y sobre la música, y por tanto no puede estar de acuerdo con el resultado que producen, que considera completamente derivado de aquellas. La habilidad de Wagner para llevar a efecto sus planteamientos estéticos no es puesta en duda en ningún momento, más bien resulta elogiada, pero son aquéllos planteamientos y sus efectos necesarios sobre el oyente los que constituyen el núcleo de la discrepancia del escritor levantino.

3.1.2.2 IDENTIDAD SENSACION-VALORACION

Benavent realiza una valoración global negativa sobre la obra wagneriana. Dada la ya aludida carencia de referencias musicales concretas, esa valoración se justifica mediante el efecto que la música produce sobre el oyente. Pero el efecto que la obra produce sobre otros oyentes no es analizado por Benavent, de modo que aquí se produce una identificación claramente arbitraria, dando por sentado que el efecto que la obra le produce a él, es el efecto que la obra produce siempre y en todo tipo de oyentes.

Resulta llamativo, por ejemplo, el contraste en la descripción que hace Benavent sobre el efecto que produce el final del tercer acto de Siegfried, con la que hace López-Chavarri sobre ese mismo pasaje. La descripción de

Benavent se encuentra en la conclusión que añade para la edición de 1915, pero no modifica en nada su actitud estética precedente: manifiesta haber escuchado esa escena en Dresde -con Malten y Winckelmann- y en Barcelona -con Ruszkowska y Borgatti-,¹⁸⁰³ produciéndole en ambos casos el mismo efecto, “la pesadez, la fatiga, el enervamiento: todo, menos el entusiasmo, menos la exaltación.”¹⁸⁰⁴ La descripción que hace López-Chavarri, no menos subjetiva, resulta diametralmente opuesta: “Las voces se juntan en sublime invocación, como sus brazos en cuerpos abrazados. Y termina el acto entre el desencadenamiento de todas las energías de la orquesta, coronadas soberbiamente por la espléndida frase de la juventud que celebra su triunfo en este final indescriptible.”¹⁸⁰⁵

Así pues, el núcleo de la valoración negativa consiste en que, aplicados consecuentemente los principios estéticos de Wagner en la obra, no producen sensaciones de agrado en un espectador-tipo, cuyo modelo no es otro que el propio Ricardo Benavent. Expuesto así, esto no significa otra cosa que los principios estéticos de Ricardo Benavent discrepan radicalmente de los principios estéticos de Richard Wagner, de donde se produce un fallo importante de la comunicación entre el autor y el receptor de que se trata. Wagner realiza sus ideas estéticas en sus obras; Benavent tiene ideas estéticas pero, obviamente, no tanto su realización en obras, y en consecuencia la espera de otros, incluso con urgencia. El transcurso de tiempo que media entre la primera y la segunda edición del libro, con la consolidación de la recepción wagneriana en la península, parece haber agravado esa urgencia, como se hace evidente en la conclusión añadida: Benavent invoca casi con desesperación a un público futuro que termine por cansarse de la primacía del trabajo orquestal y del leitmotiv, y eche de menos al cantante, “al cantante de verdad, al cantante que emita la nota, justa, de la expresión, al cantante que, echando al vuelo su voz, libre y sin trabas, muestre toda la elocuencia, expresiva, al propio tiempo que todos los encantos de la melodía

¹⁸⁰³ Se trata ésta de la representación en el Liceo de 1910.

¹⁸⁰⁴ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p. 186

¹⁸⁰⁵ LÓPEZ-CHAVARRI, E.: *El anillo del nibelungo. Tetralogía de Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, Madrid, Vda. De Rodríguez Serra, 1902?, p. 213

vocal. Si tal sucede, y yo aún vivo, lo celebraré en el alma y entonaré, en aquel día, un verdadero hosanna”¹⁸⁰⁶

En la medida en que el juicio de Benavent se aproxima a una exigencia sobre la actividad creadora artística realizada desde una instancia de crítica estética, parece oportuno recordar las observaciones de Gadamer a este respecto, ciertamente duras con respecto a esa pretensión, pues considerando ambas actividades como esencialmente distintas estimaba una equivocación de raíz pretender que la una pueda dirigir la otra. En sus propias palabras: “(la crítica) cada vez que se arroga la competencia de la recreación, poniendo reparos críticos concretos, o haciendo incluso sus propias contrapropuestas positivas, caerá irremisiblemente en mezquina pedantería. Su recreación es, evidentemente, una ilusión. La comprensión y el disfrute requieren, ciertamente, una actividad propia, pero ésta es completamente diferente de la de crear. Tanto que la crítica estética, allí donde aparece como justificada, antes denuncia un defecto artístico que lo reconoce realmente o sabe siquiera corregirlo.”¹⁸⁰⁷ El desencuentro entre la obra de Wagner y la recepción personal de Benavent, de la que él mismo señala ejemplos, actuaría -siguiendo otra vez a Gadamer- como desencadenante del juicio crítico, pues “cuando se fracasa al encontrar el sentido, la conciencia estética recae en el ejercicio de su soberanía crítica, en cierto modo sobre sí misma”.¹⁸⁰⁸ Sería por tanto la naturaleza de este desencuentro estético entre el autor Wagner y el receptor Benavent, como desencadenante del tratado, lo que aquí resultaría más interesante de observar, y no la mayor o menor pertinencia de sus juicios explícitos. Obviamente no era esta la percepción de Benavent, pues consideraba que Wagner primero elaboraba sus teorías estéticas, y sólo después se aplicaba a realizarlas en obras artísticas, lo que evidentemente justificaría esa confrontación directa de la idea contra la idea que pretende realizar, pero tal vez resulten más autorizadas las voces que estiman la producción teórica wagneriana como un extenso intento autojustificativo de sus

¹⁸⁰⁶ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915 p.198

¹⁸⁰⁷ GADAMER, H.G.: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p.68

¹⁸⁰⁸ GADAMER, H.G.: *Op.cit.*, p.72

intuiciones artísticas, es decir, como un producto derivado de estas, y no a la inversa.

3.1.2.3 INDIVIDUO Y PROGRESO

El libro de Benavent comienza con una prometeica invocación al valor individual del creador, conectado con la idea que da sentido a la obra:

“Hay en la naturaleza de los hombres, completamente poseídos de una idea, una esencia que les hace fuertes, que les convierte en verdaderos atletas, que les prepara a toda abnegación, a todo heroísmo y a todo sacrificio. Esta esencia es la fe, profunda convicción y luz que ilumina todas las manifestaciones de su actividad.”¹⁸⁰⁹

Esta idea se expone sobre el escenario de un progreso musical, que hoy resultaría poco defendible, pero todavía frecuente en la época:

“Mientras la música no fue libre, mal pudo realizar idea alguna poética o expresiva. Desde las primeras tentativas de armonía hasta que resonó en Worms el coral de Luther y bajo las bóvedas de la Basílica Papal los *Improperii*, los motetes y las misas de Palestrina, el artificio que dominó en los siglos medios y las continuas cábalas musicales (esfuerzos de ingenio peregrino, mas nunca destellos de poderosa inspiración), no podían prestarse a cosa que tuviera verdadera altura”¹⁸¹⁰

Así pues, no vale cualquier época para que el prometeico compositor nos traiga su idea: hay un recorrido histórico, un progreso en las actitudes estéticas, aunque concebido como sucesión de actuaciones individuales. No todo es posible en cualquier momento, pero las condiciones de posibilidad no se conciben por Benavent como mecanismo impersonal, sino que destaca el papel del individuo-artista, cuyas actuaciones son determinantes.

Esta atención sobre el individuo discurre en paralelo, dentro de la ópera, con su actitud hacia el papel del cantante. A Benavent le desagradaba

¹⁸⁰⁹ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895,

p.3

¹⁸¹⁰ BENAVENT, R.: Op.cit. p.5-6

especialmente el lugar poco destacado que Wagner concede a la voz humana, así como la configuración de todo el canto en formas declamatorias próximas al recitativo, renunciando al melodismo tradicional, “cantantes, reducidos a meros actores, que declaman versos, ataviados con notas musicales”,¹⁸¹¹ una voz que “va perdiendo, pues, su importancia en el terreno melódico y acaba por anularse (...), el cantante deja de serlo para convertirse en un declamador, y la orquesta, en vez de ser complementaria, es absolutamente avasalladora, invasora por completo, totalmente absorbente.”¹⁸¹² Para Benavent, “el predominio de las formas recitativas, será siempre un atavismo, un retroceso”.¹⁸¹³ La orquesta debería ser complementaria de la voz humana, no protagonista, pues tal como predicará en la conclusión de 1915, “no se puede ni se debe tolerar el menoscabo en un elemento tan primordial como es la voz humana”,¹⁸¹⁴ porque “la voz es, y debe ser considerada, como el instrumento privilegiado por excelencia...”.¹⁸¹⁵ La asociación entre voz y melodía, para Benavent, es de perfecta identidad: “Sin melodía, es decir sin expansión cantable, no hay música posible ni debe haberla”.¹⁸¹⁶ Esta asociación del canto con la melodía constituye para Benavent un presupuesto de la dignidad del cantante, y en cierto modo del individuo.

La consideración de la música como expresión de sentimientos, vigente desde antes del Romanticismo pero cuestionada ya en los tiempos de la reedición, es asumida plenamente, y por tanto Benavent celebra el final de la época de los virtuosos y sus meras demostraciones técnicas, mérito que atribuye a Wagner, porque el cantante debe permanecer en un terreno “expresivo y convincente”, no en el “mecanismo vocal”.¹⁸¹⁷

¹⁸¹¹ BENAVENT, R.: Op.cit. p.38

¹⁸¹² BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p.185

¹⁸¹³ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, Op.cit., p.94

¹⁸¹⁴ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915 p.106

¹⁸¹⁵ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 64

¹⁸¹⁶ BENAVENT, R.: Op.cit. p.36

¹⁸¹⁷ BENAVENT, R.: Op.cit. p.108

Además de esta concepción tradicional de la melodía, Benavent propugna la armonía tonal y el ritmo bien definido. Con esto completa, en lo estrictamente musical, la defensa de un perfecto tradicionalismo tonal en sus elementos esenciales, frente al cuestionamiento -no a nivel teórico, pero sí por la vía de hecho- que suponía la música de Wagner respecto de estos “tres principios fundamentales de imperecedera necesidad”.¹⁸¹⁸

La melodía incluye para Benavent sujeción a una tonalidad y lógica interna, “que formen un pensamiento”.¹⁸¹⁹ La armonía, por su parte, se describe como un simple revestimiento y mejora de la melodía, “un vestido que la cubra”.¹⁸²⁰ En cuanto al ritmo, definido como medida, Benavent admite todo tipo de formas y variantes siempre que en el fondo se sujete a “una ley común” y a la “esfera de una regularidad completa”.¹⁸²¹

3.1.2.4 LO INFINITO Y LO FINITO FRENTE A LO VAGO Y LO DEFINIDO

Como puede verse en las anteriores citas de Benavent, el rechazo de lo vago, de lo impreciso, de lo indefinible, se convierte en el principal alegato contra las ideas de Wagner. Se trata más o menos de la dualidad entre lo infinito y lo limitado que usan frecuentemente los románticos, rebautizada aquí como dualidad entre lo impreciso (o vago) y lo bien definido, lo cual implica una clara inversión valorativa sobre la opción romántica más frecuente. En sus propias palabras:

“Lo vago y lo firme: he aquí los dos polos de toda revelación artística que, en el terreno de lo musical, representan la existencia de dos senderos distintos: el uno, separándose de la sana estética, y el otro, entrando, de lleno, en el límpido horizonte de la misma, y en que las obras, sometidas a su influencia, resultan llenas de salud y exuberantes de vigor.”¹⁸²²

¹⁸¹⁸ BENAVENT, R.: Op.cit., p.55

¹⁸¹⁹ BENAVENT, R.: Op.cit., p.56

¹⁸²⁰ BENAVENT, R.: Op.cit., p.56

¹⁸²¹ BENAVENT, R.: Op.cit., p.57

¹⁸²² BENAVENT, R.: Op.cit., p.89

Benavent es explícito en cuanto a la identificación de su expresión “formas vagas”, con la romántica -según él, específicamente wagneriana- de “infinito”,¹⁸²³ y considera que la vaguedad solamente puede conducir a un resultado: “el fastidio en el oyente (...), cohibir su entusiasmo y (...) sumirle en un sopor de difícil sacudimiento, en un letargo casi letal”,¹⁸²⁴ todo ello porque tal *vaguedad* se opone a lo que reclaman nuestros sentidos, al poner el énfasis sobre “un movimiento interior”, “un esfuerzo de subjetividad”.¹⁸²⁵ Con esto, según Benavent, Wagner nos ofrece “su condenación a todo lo que sea absoluto, o lo que es lo mismo, limitado, regulado, normalmente dispuesto, concebido con arquitectónico plan y musical, por excelencia, en su doble encanto, fonético y plástico”.¹⁸²⁶ Parece por tanto que Benavent percibe como parte esencial del problema ese crecimiento de la subjetividad común a todo el romanticismo y especialmente agudo en sus manifestaciones más avanzadas, cuestionador de las estructuras clásicas tradicionales, llevando esa oposición a una curiosa inversión valorativa: mientras para el romántico lo absoluto solía asociarse con lo infinito, para Benavent se asocia a lo contrario, con lo limitado y ordenado.

Hay también una valoración de corrección moral asociada a la idea de orden. Las invocaciones a la noche del *Tristan und Isolde* resultan especialmente criticadas en ese doble sentido estético y ético: un trabajo según el escritor “propio tan sólo para un tratado de filosofía escéptica, y nada eficaz para despertar en el espectador el entusiasmo, la simpatía y el amor a la vida”,¹⁸²⁷ que peca además de inspirar a sus oyentes el horror por la existencia.

Sobre estas cuestiones, la valoración de Benavent resulta claramente antirromántica, pero conviene intentar situar esto desde un punto de vista evolutivo. La aspiración de los románticos por lo infinito, junto a la frecuente opción por lo elevado y por lo profundo, o por épocas lejanas, se oponía al precedente clasicismo y guardaba estrecha relación de oposición contra un

¹⁸²³ BENAVENT, R.: Op.cit., p.89

¹⁸²⁴ BENAVENT, R.: Op.cit., p.95

¹⁸²⁵ BENAVENT, R.: Op.cit., p.53

¹⁸²⁶ BENAVENT, R.: Op.cit., p.55

¹⁸²⁷ BENAVENT, R.: Op.cit., p.21

mundo próximo y cotidiano crecientemente racionalizado, transformado desde las exigencias económicas de una burguesía industrial, y que empezaba a percibirse deshumanizado, tal como exclamara ya el Werther de Goethe: “nosotros, gente civilizada, civilizada hasta el punto de no ser ya nada”.¹⁸²⁸ Esa relación de oposición con lo cotidiano obliga a buscar tales espacios románticos alternativos, escapistas, a menudo cerradamente subjetivos, en la medida en que se tomaba conciencia de no poder erradicar ni relativizar la creciente racionalidad de un mundo real industrial y tecnológico. En este contexto prevalecía la consideración de las propuestas de Wagner como extremadamente avanzadas, que incluso prometían *redimir* el mundo mediante el arte, mediante un arte convertido en religión. Ya a finales de su vida y sobre todo en las décadas inmediatamente posteriores se asistió a la creciente institucionalización del repertorio wagneriano, mientras que después en el periodo de entreguerras se rompió esta dinámica en varias direcciones: por un lado la manifiesta incapacidad del arte para redimir la sociedad era suplida por una política alucinógena que pretendió asumir este papel redentor y manipular en su servicio un arte que le diese cobertura y credibilidad, con los resultados bien conocidos,¹⁸²⁹ y por otro surgían tendencias artísticas antirrománticas que colocarían el carácter expresivo de la música bajo sospecha,¹⁸³⁰ además de una ruptura directa con la tradición, que tomando como arranque la línea postwagneriana termina en acusaciones de connivencia conservadora contra el mundo wagneriano, como la especialmente cualificada de Theodor W. Adorno, que entre otras muchas consideraciones de fondo contra Wagner, consideraba que este autor no había llegado muy lejos en su “revolución”: “En Wagner la burguesía sueña su propia destrucción como única salvación, sin no obstante percibir de la salvación más que meramente la destrucción.”¹⁸³¹

¹⁸²⁸ GOETHE, J.W.: *Penas del joven Werther*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.98

¹⁸²⁹ Obviamente me refiero a la política cultural del nazismo y a la instrumentalización particularmente de Wagner, en estrecha connivencia con los círculos de Bayreuth.

¹⁸³⁰ El neoclasicismo francés, y muy explícitamente el neoclasicismo de Stravinsky en sus seis lecciones de Harvard de 1939, conseguía mantener un lenguaje musical tradicional a costa de relativizar mucho o incluso negar el viejo principio de que la música expresaba fundamentalmente sentimientos, por lo que desde este punto de vista puede entenderse como un estadio dentro de la misma crisis de la tradición.

¹⁸³¹ ADORNO, T.W.: “Ensayo sobre Wagner” (trad. Antonio Gómez y Alfredo Brotons), en *Obra completa*, Madrid, Akal, vol.13, p.132. Escrito el ensayo entre 1938 y 1939, la observación citada se refiere principalmente al final apocalíptico en *Der Ring des Nibelungen*, propuesto en Wagner con complacencia estética. Aunque este autor, probablemente por su condición de

Vista en este contexto, a pesar del año de publicación la oposición de Benavent al repertorio wagneriano se sitúa en una fase previa y no en una fase posterior a las propuestas estéticas de Wagner, e implicaba una actitud acrítica sobre los aspectos racionales y ordenados que el romanticismo había relativizado o enfrentado. Para Benavent está fuera de toda duda la viabilidad del sistema tonal tradicional y todos sus elementos asociados, para conseguir una expresión plena: vale tanto en sus jerarquías armónicas construidas a base de claridades acústicas, como en la parcelación estructural del ritmo articulado en compases de pulso regular, como en las construcciones formales bien delimitadas heredadas del clasicismo. Su defensa de estas ordenaciones trasciende la mera consideración de opción estética para postularse en un *debe ser* corroborado por la naturaleza humana, pues Benavent da por sentado un papel primario de la inteligencia consciente para la comprensión de una obra musical, y citando a Victor Cousin, opina que en “nuestra inteligencia finita no se puede albergar lo que de suyo no es limitado”.¹⁸³²

3.1.2.5 CUESTIONES GEOGRAFICAS Y CLARIDAD

Junto a las alusiones de principio pretendidamente universales, Benavent prodiga consideraciones nacionales en estrecha relación con lo estrictamente musical y estético: “Wagner, sobrado alemán, sobrado pensador y excesivamente saturado de misticismo, como dice Max-Nordau...”,¹⁸³³ “Wagner fue alemán; como alemán pensador, y como pensador, convencido en sus ideas, las cuales, germinando en su cerebro, llegaron, paulatinamente, a dominarle hasta que se apoderaron, por completo, de su organización...”¹⁸³⁴ Y en la conclusión añadida en 1915: “Es muy propio de un temperamento alemán, siempre inclinado a las investigaciones arqueológicas, hundirse en lo antiguo, reconstruir cosas pasadas, resucitar hechos que existieron, de manera

judío y precisamente en aquellos años, realizó una pormenorizada oposición a casi todos los aspectos de la obra de Wagner, lo cierto es que la corriente musical con la que se identificaba plenamente, la llamada Segunda Escuela de Viena, entronca claramente en su origen con la línea postwagneriana centroeuropea.

¹⁸³² BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 89

¹⁸³³ BENAVENT, R.: Op.cit., p.26

¹⁸³⁴ BENAVENT, R.: Op.cit., p.34

más o menos aproximada a la verdad, o perfeccionar lo ya existente y amparado en suelo germánico.”¹⁸³⁵

Para Benavent, por tanto, hay un carácter alemán tendente a distanciarse de lo inmediato, bien sea por la vía del pensamiento abstracto, bien sea mediante la recreación de lo lejano en el tiempo. A *sensu contrario*, podemos suponer que Benavent entendía que su propia afinidad geográfica le inclinaba justamente en sentido opuesto, aunque prefiere definir sus postulados como exigencias estéticas universales. A favor de esa ligazón mediterránea con lo concreto sensible, cabe recordar que Manuel Valls señalaría el carácter pictórico de los compositores valencianos de esa época, y que el compositor alicantino Oscar Esplá (1886-1976) mantendrá más tarde una actitud frente al mundo wagneriano y postwagneriano que prácticamente calca los mismos calificativos de Benavent, pero con consideraciones geográficas mucho más decididas y autoidentificativas, como la siguiente: “Sería absurdo que músicos del Sur con una tradición luminosa se dejaran vencer por las nieblas del Norte, que son éstas las que han engendrado todas las aberraciones musicales que censuramos”.¹⁸³⁶ La apelación a la claridad, la luminosidad, lo definido y separado, frente a lo indefinido, lo vago, lo brumoso, manifiestan un posicionamiento emocional contra la música germánica romántica en general y wagneriana en particular, de fondo emocional prácticamente idéntico en ambos casos, articulada a nivel teórico por Esplá,¹⁸³⁷ que además se pronunciará contra fenómenos de vanguardia que Benavent no pudo conocer al tiempo de escribir su tratado.

El factor geográfico se insinúa de este modo como condicionante tanto del aspecto creativo como del receptivo. Puede considerarse que esa aversión de Benavent hacia todo lo que escapa de planteamientos concretos y bien definidos, con connotaciones geográficas, constituye el elemento común a

¹⁸³⁵ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p.203

¹⁸³⁶ ESPLÁ, O.: *Escritos*, Madrid, Alpuerto, 1977(recopilación de Antonio Iglesias), vol. II, p. 175

¹⁸³⁷ He tratado con cierto detalle el posicionamiento estético de Esplá en LLOBET, E.: “La música europea y Oscar Esplá”, en AAVV: *Oscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística*, Madrid, Verbum, 2005, vol. I, pp.47-88

todas sus objeciones sobre el mundo wagneriano. Así por ejemplo en su defensa de la dignidad del hecho histórico frente al mito:

“Cree Wagner que los mitos o leyendas son los únicos asuntos que patentizan lo que el hombre tiene de heroe y de Dios, reuniendo, además, la circunstancia de exhibir su fondo humano; pero si esto es cierto, no lo es menos que en los dramas históricos se descubren figuras, ya efectivas, ya imaginadas por el poeta, que, por su gran talla y por su excelsitud de los hechos, realizan esta triple circunstancia”¹⁸³⁸

Y trasladando el asunto al punto de vista receptivo:

“Los argumentos de más interés para todo público y, al propio tiempo de resultados más trascendentales, son los históricos” (...) “revelan al hombre que se agita en una existencia real y en el medio ambiente de un concurso de circunstancias, igualmente reales”¹⁸³⁹, “el elemento histórico es el adecuado al teatro, el eficaz para interesar a la humanidad”¹⁸⁴⁰ “El mundo histórico es el mundo propio del arte docente; no el mundo espectral”¹⁸⁴¹

Por el contrario, los mitos serían los asuntos “menos adaptables al interés dramático y los menos idóneos para conmover a toda una colectividad reunida”,¹⁸⁴² o como enfatizará en la versión revisada de 1915, la Tetralogía de Wagner constituye toda ella “un tejido sin fin de hechos fabulosos, legendarios, hasta lo más ridículo y absurdo.”¹⁸⁴³

La interiorización de la acción, el drama esencialmente subjetivo, tampoco puede resultar del agrado de Benavent, cuya exigencia de claridad reclama una exterioridad en los elementos esenciales de la acción, negando incluso que en los dramas wagnerianos la acción llegue a fluir con cierta solvencia. Esta carencia de acción en Wagner resulta, por cierto, casi un tópico entre quienes no gustan de su obra, pero la sensación prácticamente se invierte entre los adictos al mundo wagneriano. La valoración de Benavent vincula subjetividad con ausencia de acción, y todo ello con fatiga receptiva:

¹⁸³⁸ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 13

¹⁸³⁹ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 98

¹⁸⁴⁰ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 15

¹⁸⁴¹ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 16

¹⁸⁴² BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 14

¹⁸⁴³ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p. 33

“No se concibe drama sin acción (...) si todo se reduce a un continuo movimiento subjetivo (...) la acción se aletarga”,¹⁸⁴⁴ “si bien es verdad que la idea gana, la atención se fatiga, el espíritu ansía otra emoción y la mente ve, en repetidas ocasiones, la nota de la monotonía antes que el atractivo de la variedad, siempre deseada”,¹⁸⁴⁵ “en los dramas líricos wagnerianos, hay poca acción y sí mucha subjetividad, mucha reflexión, mucho movimiento interior, y las figuras de sus dramas siempre están fijando su pensamiento entre ellas o recordando algo”.¹⁸⁴⁶

También el elemento de la claridad sirve para justificar su censura sobre el uso del contrapunto por Wagner, admirado reiteradamente en cuanto a calidad, pero que considera en situación de excesivo protagonismo, pues los valores expresivos están para Benavent vinculados a los elementos de claridad tradicionales ya señalados. Así, a propósito de un pasaje de *Parsifal*:

“En este cuadro no se admira la inspiración, la potencia melódica, la facilidad de conmovier con la ayuda de sencillos medios, sino el ingenio, la ciencia contrapuntística...”.¹⁸⁴⁷

Consideraba por tanto Benavent que las configuraciones tonales tradicionales mantenían para entonces su capacidad para articular una expresividad de claridad clásica, en contra de lo que diagnosticará bastante más tarde Adorno, en relación precisamente al asunto contrapuntístico: “El Beethoven tardío, Brahms, en cierto modo también Wagner, se valieron de la polifonía para compensar la pérdida de la fuerza formadora de la tonalidad y su coagulación en fórmulas.”¹⁸⁴⁸ Por el contrario, Benavent se muestra optimista en cuanto a la posibilidad de evitar las fórmulas fosilizadas y devolver a las estructuras tonales su lozanía expresiva.

¹⁸⁴⁴ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 26-27

¹⁸⁴⁵ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 29

¹⁸⁴⁶ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 77

¹⁸⁴⁷ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p. 103

¹⁸⁴⁸ ADORNO, T.W.: “Filosofía de la nueva música”, en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003, p. 57

3.1.2.6 ARTICULACION DE LA TOTALIDAD

El uso que hace Wagner del *leitmotiv* constituye para Benavent otro aspecto importante de discrepancia. Cita la opinión de Gounod, según la cual “con el uso del leitmotiv, el personaje aparecía, constantemente, dentro del círculo de una unidad monótona”, mientras que “lo procedente y justo debía ser la permanencia del individuo, dentro de la variedad que produce lo accidental”¹⁸⁴⁹ Es decir, Benavent rechaza con Gounod la función cohesiva del *leitmotiv*, relacionando mediante motivos musicales personajes, situaciones, pensamientos y actitudes, en lo que se ha descrito a veces como el elemento formal de unidad que viene a sustituir en Wagner las estructuras musicales clásicas, y que puede entenderse como asimilación por parte de la música de los elementos dramáticos, ya que la estructura confiada a los *leitmotiv* no se basa en lo puramente musical, sino que remite a su significado dramático. Esta es una de las cuestiones que Benavent rechaza más enérgicamente de los planteamientos wagnerianos:

“Profesa Wagner un dogma que expone en galana alegoría: ‘La música (dice), es una mujer, la cual debe ser capaz de todo sacrificio; tanto, que hasta que no se entregue por completo a la poesía, será estéril y no dará resultado alguno trascendental’ ”¹⁸⁵⁰

“Lo único que debe realizarse, es el conjunto, bien acordado, el pacto honroso, por decirlo así, de dos agentes que marchen apoyándose siempre, y que, no obstante, conserve cada cual sus fuerzas propias y especiales, dentro de las indispensables conveniencias”¹⁸⁵¹

“Rindamos homenaje al drama, pero no olvidemos rendir legítimo tributo a la música”¹⁸⁵²

Es decir, Benavent confía en que la tradicional diversidad de las reglas que afectan a la música y a la acción dramática, se mantenga en la ópera en los términos de una colaboración mutuamente enriquecedora, pero sin fundirse las unas en las otras. La posibilidad de hacer compatibles, dentro de la música, racionalismo formal con expresividad romántica, se mantiene como una

¹⁸⁴⁹ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1895, p. 75

¹⁸⁵⁰ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 47

¹⁸⁵¹ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 50

¹⁸⁵² BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 70

petición de principio y en cierto modo justifica la dignidad de la autonomía musical, en contra de su identificación wagneriana con el drama:

“en las manifestaciones musicales debe haber, al propio tiempo que desborde de sentimientos, firmeza en el contorno, forzosa disposición arquitectónica, plan acabado, en lo concerniente al elemento exteriorizador, y, por decirlo con toda concisión, forma.”¹⁸⁵³ “un romanticismo de grandes vuelos por lo que atañe a la expresión, y un clasicismo consumado, por lo que respecta al atractivo de la forma”¹⁸⁵⁴

Los tiempos no discurrían en ese sentido. Entre la primera y la segunda edición del libro habían sucedido acontecimientos musicales decisivos, que dejaban obsoletas tanto las esperanzas como las críticas de Benavent: Arnold Schönberg, partiendo de la senda wagneriana para dejarla pronto, había roto ya con la tonalidad hacia 1908, e Igor Stravinsky provocaba un famoso altercado en París al estrenar *Le sacre du printemps* en 1913. Un Benavent ya con 66 o 67 años de edad, añadía para la segunda edición un exaltado párrafo conclusivo, donde cierta conciencia trágica se advierte en su renuncia a invocar una vez más lo inmediato y en su adopción de un curioso tono de exorcismo artístico, donde la última invocación a Jesús bien podría cambiarse por un Apolo en sentido nietzschiano:

“¡Gloria, pues, a los países do nació el arte, y sea éste, siempre, íntegro; siempre, sin menoscabo alguno de todos sus elementos, y siempre, el que separe al hombre de las miserias y maldades de esta tierra, cuya historia sólo revela iniquidades, para elevarle a las soberanas alturas, de un mundo, donde todo sea luz, donde sólo se respire el aura de la perfección: el mundo arquetipo, el mundo de la paz, el mundo de Jesús.”¹⁸⁵⁵

Esta dramatizada divergencia entre las opciones formales que reclama Benavent y las seguidas por las corrientes europeas, responde probablemente a una correlativa divergencia sobre la percepción y valoración de su propio tiempo histórico en general. A este respecto, conviene recordar que el interés de Wagner por elaborar y teorizar su obra de arte total -la *Gesamtkunstwerk*- siguió inmediatamente a la crisis personal del compositor ocasionada por el

¹⁸⁵³ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 88

¹⁸⁵⁴ BENAVENT, R.: Op.cit.: p. 88

¹⁸⁵⁵ BENAVENT, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1915, p. 207

fracaso de la revolución de 1849 en Dresde y su consiguiente dificultad para hacerse ilusiones políticas sobre su tiempo; la intención wagneriana de crear un arte unificado coincide con la percepción romántica de un mundo escindido. No parece que el pensamiento conservador de Benavent comparta ni dicha percepción problemática, ni consecuentemente, la conveniencia de suministrar redenciones artísticas, que se le representan como meras transgresiones contra entendimientos y equilibrios que todavía cree posibles. La distinta realidad social y económica local valenciana respecto de la nordeuropea, con su moderado nivel de industrialización y el mantenimiento de un protagonismo de la riqueza de origen agrícola, puede formar parte esencial de esta diferencia, aunque para confirmar plenamente esta diversa percepción haría falta un conocimiento más pormenorizado de la biografía y pensamiento global de Benavent del que aquí se hace.

3.1.3 “EL ARTE. CONSIDERACIONES ESTÉTICAS.”

El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música, constituye un voluminoso tratado de estética de más de 467 páginas, centrado preferentemente sobre la música, a la que dedica en exclusiva de la página 175 al final. Publicado definitivamente en Gandía en 1903, su contenido había sido adelantado en sucesivos números del Boletín Musical de Valencia, como ya se ha referido. Cronológicamente se situaba, por tanto, entre las dos ediciones de su estudio sobre Wagner.

No interesa aquí hacer un comentario completo sobre la obra, sino solamente destacar dos aspectos: las menciones directas sobre Wagner, y aquellos planteamientos generales que condicionan el posicionamiento del autor respecto de la obra wagneriana. Algunos de estos planteamientos se encontraban ya apuntados en su estudio sobre Wagner, y aquí alcanzan una exposición más sistemática y ordenada.

3.1.3.1 MORALIDAD Y REALISMO

Benavent postula la clásica unidad entre bondad, verdad y belleza, y en lo que respecta a la belleza rechaza enérgicamente que sea susceptible de una definición en términos subjetivos (“esta teoría es absurda, lamentable, de imposible admisión”).¹⁸⁵⁶ El arte -siguiendo explícitamente a Pictet- se define como la realización de una idea mediante una forma,¹⁸⁵⁷ y la belleza se proclama como “fín del arte y causa, al propio tiempo, del mismo”,¹⁸⁵⁸ es decir, su elemento característico. Esa unidad de la belleza con los otros dos principios hace que la idea perseguida por el artista deba consistir en una

¹⁸⁵⁶ BENAVENT Y FELIU, R.: *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903, p.7

¹⁸⁵⁷ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.9 y 46

¹⁸⁵⁸ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.24

belleza compatible con la idea de moralidad y con ciertas ideas sobre la verdad.

En lo que concierne a la moralidad, Benavent es particularmente tajante: “la idea debe ser buena, noble y elevada, o más claramente hablando, moral”;¹⁸⁵⁹ “lo *bello*, al pretender realizarlo el hombre, ha de ostentar, como principal atributo, en su idea o esencia, *lo bueno*.”¹⁸⁶⁰ La idea moral no tiene clara aplicación en la música puramente instrumental, pero sí en el caso de la ópera, cuando debe asociarse a un argumento. Benavent rechaza la utilización de personajes principales carentes de moralidad: “debe, creo, prevalecer el elemento de la *salud moral* y no encariñarse un compositor con tipos como *Manon Lescaut*, *Carmen* y otros de esta laya.”¹⁸⁶¹ La propia naturaleza de la música es considerada por el escritor incompatible con los personajes inmorales: “Esta negación de todo sentido moral y esta grosería social, no se avienen, ni pueden avenirse, con la música, lenguaje superior, siempre, y que, desde sus altas esferas, no puede descender, para asimilarse a las hediondecas de la tierra.”¹⁸⁶² Se diría, por tanto, que el escritor esteta tendrá mucho que objetar respecto de un buen número de personajes wagnerianos, pero el plano argumental del compositor alemán no es juzgado por Benavent como exaltación de personajes individuales, sino como plasmación de ideas generales que afectan a la trama en su conjunto. De este modo, las ideas centrales que expone cada uno de los dramas wagnerianos serían en su opinión las siguientes: *Rienzi* “las luchas entre el pueblo y el papado”, *Der Fliegende Holländer* “la acción redentora del amor, borrando todas las fatalidades de esta vida de suplicios y mostrándose radiante en la esfera de la inmortalidad”, *Tannhäuser* “probarnos la existencia del ser humano, sujeto a la acción del mal” y “la redentora acción del bien”, *Lohengrin* “lo *ideal*, dudado por los débiles, negado por los ignorantes y combatido por los malvados”, *Tristan und Isolde* “la doctrina budhista del *no ser*, como fórmula única de felicidad”, *Die Meistersinger von Nürnberg* “la lucha perenne entre el elemento estacionario y el genio que inventa y crea”, *Der Ring des Nibelungen* “la ruina,

¹⁸⁵⁹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.10

¹⁸⁶⁰ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.11

¹⁸⁶¹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.303

¹⁸⁶² BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.304

inevitable y forzosa, cuando las pasiones, en completo desbordamiento, sólo atienden a su brutal satisfacción” y *Parsifal* “el triunfo de *lo bueno*”.¹⁸⁶³ Es por tanto una idea de orden moral la que Benavent considera en el fondo de los dramas wagnerianos, con la excepción de *Rienzi*, y tan solo en el caso del *Tristan* la idea adquiere una formulación general que rechaza.

En lo referente a la relación de lo bello con la verdad Benavent apenas teoriza, pero esa vinculación parece relacionarse con su exigencia de que las artes rindan tributo a la realidad, entendida ésta en una doble vertiente objetiva y subjetiva. Consecuentemente, sobre la jerarquía entre las artes que postula Benavent, corresponde el lugar privilegiado a la literatura: “la literatura es, y siempre será, el alto arte, la manifestación, por excelencia, de *lo bello* en toda su extensión”, pues “no sólo acusa el hecho con todo su firme contorno, con su interés plástico cabal, sino que revela, como ninguna otra bella arte, lo subjetivo, lo metafísico por excelencia, lo que se agita en las profundidades del alma humana.”¹⁸⁶⁴ Por el contrario, a la música le adjudica junto a la arquitectura el lugar más modesto, por su incapacidad para apuntar realidades concretas: “La música y la arquitectura no nos revelan, en su íntima vida, cosa alguna fija, precisa, determinada. Son dos caminos de completa vaguedad para llegar a *lo bello*.” Doble incapacidad objetiva y subjetiva de la música para expresar la realidad: “ni nuestros sentidos suponen, para ella, ni nuestra alma puede revelar, por solo ella, sus misterios de claro modo, ni el mundo real puede encontrar, en la misma, su eco fiel y su representación fotográfica.”¹⁸⁶⁵ En consecuencia: “Lo único que logrará la música es completar la ilusión de la idea precisa; y moviendo nuestras fibras más delicadas, hacer volar nuestra imaginación a regiones de ignotas grandezas y felicidades”.¹⁸⁶⁶ Ahora bien, eso constituye precisamente una ventaja de orden moral, pues en ese orden Benavent concibe lo bajo y ruin como entregado a la materia, y lo más elevado y digno como perteneciente a un ámbito inmaterial, por lo que mientras las demás artes deben vigilar no caer en ideas inadecuadas e indignas, “la música y la arquitectura viven movidas por una palanca de nobleza que las impide caer

¹⁸⁶³ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.341-342

¹⁸⁶⁴ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.51-52

¹⁸⁶⁵ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.61

¹⁸⁶⁶ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.52-53

en los antros de la podredumbre artística.”¹⁸⁶⁷ Este planteamiento autónomo respecto de la música, cambia sustancialmente al considerar su intersección con la literatura en la música cantada, que permite “llegar a la revelación del sentimiento concreto, preciso y limitado”.¹⁸⁶⁸ Puede entenderse por tanto que Benavent concibe la unidad verdad-bondad-belleza como bastante más problemática de lo que explícitamente reconoce, pues la verdad “material” tiende a la maldad, pero la negación de que la ruptura resulte inevitable le hace devaluar una música que se entregue sólo a sí misma y se aleje de verdades concretas.¹⁸⁶⁹

Las tres tendencias generales que Benavent considera posibles en el arte, puede interpretarse que constituyen una intersección entre las pretensiones de moralidad y de verdad que asocia a la belleza. Tales tendencias las denomina *espiritualismo*, *realismo* y *naturalismo*, según que la obra de arte pretenda alejarse de todo lo sensual (*espiritualismo*), se entregue sin reparos a dicho elemento (*naturalismo*), o asuma una posición intermedia (*realismo*). Pero si bien el aspecto de moralidad inclina el criterio del esteta hacia el *espiritualismo*, su concepto de veracidad es de un rango humanista y le impide desprenderse de la experiencia directa del hombre, por lo que sanciona al *realismo* como la tendencia preferible: “el realismo, puente entre ambos extremos y más conforme con la verdad y con lo que podemos llamar *humano*, ni se deja llevar por las abstracciones del uno ni por los repugnantes desenfrenos del otro.”¹⁸⁷⁰ Se trata de una relación no exenta de problemática con el mundo de los sentidos, cuyo modelo analógico es la relación del cuerpo con el alma humanos en el sentido de la tradición cristiana: “el realismo (...) tratará de hacer prevalecer el espíritu, de asegurar y demostrar las excelencias de este factor sobre la materia, mas no desmentirá las influencias del mundo

¹⁸⁶⁷ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.65

¹⁸⁶⁸ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.284

¹⁸⁶⁹ Se trata de un posicionamiento contrario a una poderosa corriente de la estética romántica, tendente a valorar el carácter no referencial de la *música pura* como signo de superioridad sobre las demás artes.

¹⁸⁷⁰ BENAVENT Y FELIU, R.: *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903, p.56

de los sentidos, pintando al hombre en su doble aspecto de ser que tiene alma guardada, por decirlo así, en el estuche de su cuerpo”.¹⁸⁷¹

En consecuencia, al tratar sobre el asunto de los argumentos operísticos Benavent postula una doble exigencia de moralidad y de realidad, ya apuntada en su estudio sobre *La obra de Wagner* y aquí más sistemáticamente justificada. El aspecto moral se encuentra en las antípodas del relativismo, y remite directamente a un aspecto religioso confesional:

“Atacar, pues, a Dios, en su infinito saber y en su bondad sin límites; convertir la moral, de suyo fija e inalterable, en moral relativa y acomodaticia, o hacer burla de sus preceptos, sería una obra execrable y que jamás público alguno debiera admitir.”¹⁸⁷²

Ya se ha visto que Benavent evita la censura a los argumentos wagnerianos por este motivo, considerándolos como exposición de ideas generales y no exaltación de personajes particulares, pero al pasar a la exigencia de realidad sobre los mismos su veredicto es bien distinto. Los conceptos de realidad y verdad derivan en Benavent hacia el de objetividad, de una manera no del todo justificada, así que el tipo de argumento más vinculado a la realidad sería aquel que exponga lo realmente sucedido, esto es, el argumento histórico, pues “la esfera en que deben moverse los personajes debe ser la de la realidad, la de la vida positiva, o sea la de la existencia humana”.¹⁸⁷³ Y no se trataba solamente de evocar la historia, sino de ser fiel a la misma, a los hechos tal como sucedieron: “llevar la historia al teatro, en su completa integridad, y sin burla de lo que en ella se contiene.”¹⁸⁷⁴ Por el contrario, la falta de veracidad literal en el argumento se plantea como un déficit para la expresión artística:

¹⁸⁷¹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.56-57

¹⁸⁷² BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.296

¹⁸⁷³ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.296

¹⁸⁷⁴ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.299

“Aunque a dioses, diosas y héroes de la fábula les caractericen las pasiones humanas y se muevan impelidos por los resortes del hombre, siempre serán tipos convencionales, creaciones de la imaginación y entidades que jamás han podido hollar, con su planta, el suelo donde moró y sigue morando el hombre, *propiamente* dicho, el hombre *verdad*, el ser humano, real y positivo (...) Las hadas, los genios, los espíritus y todos los seres que pueblan las regiones de ese mundo ficticio, completamente desligado del que vivimos, podrán provocar nuestra complacencia, sumirnos en un mar de fascinación, y lanzarnos a un éter de arrebatadora magia, estimulando en gran manera el color orquestal de que puede hacer gala el compositor; pero no esperemos de ellos la fuerza avasalladora, la posesión completa de nuestro ser, como lo conseguirá un tipo humano, de naturaleza sugestiva y hábilmente expuesto.”¹⁸⁷⁵

La objetividad temporal es por tanto innegociable para Benavent, y los argumentos inventados serían en su opinión admisibles, sólo si se encuentran “encajados en la época de que se trata, y siendo pintura exacta de la misma”.¹⁸⁷⁶ Entre los argumentos wagnerianos, es *Die Meistersinger von Nürnberg* el que despierta su mejor consideración, por su realismo:

“Wagner, al lado de sus asuntos legendarios, de más o menos interés y fuerza de convicción, nos presenta el argumento más humano, y al propio tiempo trascendental, de todos sus argumentos, como es su comedia lírica *Los maestros cantores de Nuremberg*. En ella se trata de trabajadores; el uno platero, el otro zapatero, el otro panadero, el otro sastre, el otro fabricante de jabón, el otro estañador, etcétera.”¹⁸⁷⁷

Al considerar el asunto moral de esta obra, Benavent no menciona la lucha entre la regla tradicional y la innovación intuitiva, que constituye el eje del debate estético del argumento y que sí referirá más adelante como idea fundamental del mismo, sino que se centra en el matrimonio entre Walter y Eva, en cuanto representantes de distintas clases sociales, como alusión a una abolición de las diferencias de clase. La manera en que Benavent expresa esta idea merece leerse, pues sin apenas soporte argumental pasa del amor a la religión cristiana en papel organizador de la vida humana y finalmente a un apunte de prosperidad universal:

¹⁸⁷⁵ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.297

¹⁸⁷⁶ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.302-303

¹⁸⁷⁷ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.304

“...dando, con este motivo, la altiva aristocracia un abrazo al pueblo honrado, y fundiéndose los dos elementos, para la extinción completa de castas sociales, hecho grande, en sus resultados, y más grande aún en la idea civilizadora que lo motiva, como es el amor puro, desinteresado, libre en su noble vuelo, sin obstáculos ni barreras en su grandiosa expansión, y dejando resplandecer, en su seno, la sublime doctrina de la fraternidad universal, predicada por Jesús, Redentor y Divino maestro del hombre, faro esplendoroso en las tinieblas de su alma, bálsamo para sus penas, solución única en sus conflictos y calamidades, e inquebrantable base para que, sobre ella, pueda levantar la sociedad el monumento de su vida próspera y pujante, y de su felicidad en esta tierra.”¹⁸⁷⁸

La disolución de castas que Benavent postula respecto del matrimonio entre Walter y Eva del argumento wagneriano, en realidad presenta únicamente la unión entre un vástago de la aristocracia y la hija de un burgués acomodado; no afecta, por tanto, a clases campesinas ni a situaciones especialmente desfavorecidas, sino que representaba en otro contexto histórico los dos estamentos que, precisamente en la España de la Restauración, trazaban alianzas matrimoniales para consolidar una situación de privilegio. La alusión final a una “vida próspera y pujante” y a la “felicidad en esta tierra” resulta transparente desde este punto de vista, y el papel de la religión cristiana dando relevancia y fundamento moral al evento, prácticamente ausente en el argumento escénico de Wagner, remite mucho mejor tanto a la mentalidad del propio Benavent como al cuadro general de la Restauración.

3.1.3.2 OBJECIONES DE FORMA Y PASAJES ELOGIADOS

Para Benavent la forma debe ser la adecuada a la idea, pero además debe responder a unas exigencias de orden si quiere encaminarse a la belleza; un paisaje desordenado puede ser bello, pero esto es una prerrogativa exclusivamente divina, mientras que la obra humana necesita orden en su forma, para tener belleza:

¹⁸⁷⁸ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.305

“Dios se impone y cautiva, de cualquier manera que realice: esta es la verdad; pero el hombre sólo lo consigue en el terreno de lo ordenado, de lo bien dispuesto, de lo plástico”.¹⁸⁷⁹

Respecto de la música, además, la naturaleza indeterminada que Benavent considera propia de la idea musical le hace proyectar sobre el aspecto formal su deseo de concreción, con ciertas exigencias independientes de la idea:

“La forma artístico-musical, deberá, en virtud de este principio, tener una vida plástica completa, y aún cuando dependa de la idea, habrá de tener una verdadera importancia, por sí sola, desde el punto de vista de su arquitectura, de su constitución, de su anatomía, por decirlo así.”¹⁸⁸⁰

Dos son las exigencias formales concretas de Benavent que chocan con la obra wagneriana: el pretendido predominio de las voces sobre los instrumentos, y la exigencia de contornos formales precisos en temas melódicos y en estructuras musicales. En cuanto a la primera, dada su oposición al virtuosismo no son obviamente las cualidades acústicas de la voz humana lo que a Benavent interesa, sino que en cuanto portadora de la palabra, la voz añade al sentimiento esa concreción que niega a la música pura: “la voz humana (...) es más expresiva que el instrumento, si por expresión se entiende (como debe entenderse) el atributo de llegar a la revelación del sentimiento concreto, preciso y limitado”.¹⁸⁸¹ Este protagonismo formal se vuelve contra el Wagner de *Tristan und Isolde*:

“Wagner (...) consigna en el prólogo de su drama musical *Tristán e Isolda*, que él, para confeccionar la música de esta obra dramática, dio rienda suelta a su inspiración, sin preocuparse de teorías de escuela, ni de cosa alguna que no fuese el movimiento del drama; y que la mayor felicidad del artista es realizar un trabajo completamente espontáneo.”¹⁸⁸² Todo esto es muy halagador, pero encierra en su seno un peligro, pues la

¹⁸⁷⁹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.14

¹⁸⁸⁰ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.191

¹⁸⁸¹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.284

¹⁸⁸² La idea de Wagner se encuentra en la extensa carta abierta a Frédéric Villot de 15 de diciembre de 1860, publicada en París y Leipzig al año siguiente y conocida como *Zukunftsmusik*, que dice textualmente: “movíame con la más entera libertad, la más completa independencia de toda preocupación teórica, y durante la composición sentía que mi vuelo se

más hermosa espontaneidad puede hallarse unida a la incorrección. El artista ha de ser genial, palpitante, vivo en sus ideas musicales, pero no puede ni debe olvidar, en la forma, las veneradas tradiciones, el discurso musical, lógico y bien engranado, la periodización motivada, el corte exigido por la plástica, y, en suma, la bondad del cuerpo artístico, reducido a un acabado organismo, como antes he dicho, y en perfecto estado de constitución.”¹⁸⁸³

Esta pretensión de Benavent de combinar formas definidas tradicionales con ideas vivas y espontáneas, recuerda las exortaciones de Hans Sachs en el argumento de *Die Meistersinger von Nürnberg*, la siguiente producción en orden temporal de Wagner, a menudo considerada como el reverso del *Tristan*; y efectivamente, Benavent coloca a continuación las palabras de Sachs como modelo de su pretensión estética:

“El mismo Wagner parece que se contradiga cuando, en *Los maestros cantores de Nuremberg*, pone en boca del zapatero Hans Sachs el siguiente consejo, dirigido al aspirante Walther de Stolzing: ‘sujetad vuestra inspiración a una forma severa y obtendréis victoria’,¹⁸⁸⁴ le dice; y no cabe duda: esta doctrina es la más sana, la más sólida y la más eterna, en materia de arte musical; y tanto así es, que el compositor que tal consiga hacer, dejará una obra imperecedera, pues si la moda la obliga a envejecer, el buen gusto la mantendrá siempre viva”.¹⁸⁸⁵

La postura formal de Benavent está más vinculada a los explícitos postulados conciliadores del *Die Meistersinger* wagneriano que a la tradición operística italiana belcantista, cuya excesiva vinculación a una forma musical carente de idea considera que la condena a desaparecer: “como debía

extralimitaba, y no poco, de los lindes de mi sistema. Creedme; no hay felicidad superior a esa perfecta espontaneidad del artista en la creación, y yo la experimenté al componer mi *Tristán*.” WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7, p. 184, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3252 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 119)

¹⁸⁸³ BENAVENT Y FELIU, R.: *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903, p.192

¹⁸⁸⁴ La cita en realidad no es literal, y pretende resumir la manera en que Hans Sachs va encauzando la inspiración de Walther hasta hacerle ganar el concurso de canto que culmina el tercer acto. La expresión literal más parecida de Sachs sería la siguiente: “Aprended las reglas de los maestros para que os acompañen fielmente y os ayuden a conservar aquello que en los años juveniles, con su divina fuerza vital, depositaron en vuestro corazón la Primavera y el Amor: ¡así nunca lo olvidareis!” (Acto III, escena 2). WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen” vol.7, p. 367-368, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3435-3436 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 7, p. 237)

¹⁸⁸⁵ BENAVENT Y FELIU, R.: *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903, p.192-193

sucedir, cayó aquella escuela y cayó para siempre.”¹⁸⁸⁶ Pero las realizaciones concretas en *Die Meistersinger* no dejan de entrar, para Benavent, en la creciente tendencia wagneriana a restar protagonismo en las voces y concedérselo a la orquesta. Dentro de la producción wagneriana, solamente *Tannhäuser* responde a las reclamaciones estéticas de Benavent; las formas musicales tradicionales todavía no han desaparecido en *Tannhäuser*, mientras que la idea expresiva está ya suficientemente desarrollada y se ha despojado de vacías ostentaciones formales:

“En este drama lírico subsisten aún las antiguas formas, potencialmente acusadas, pero sin sombra de futilidades y de vanos efectismos. En suma: si la tradición todavía impera en *Tannhäuser* es sobre la base de una consumada sobriedad, de un sentimiento de verdad”.¹⁸⁸⁷

Antes de *Tannhäuser*, *Rienzi* es considerada en la estela de Spontini,¹⁸⁸⁸ mientras que inmediatamente después, *Lohengrin* ya “tiende a la anulación de las antiguas formas, extendiéndose el dominio de la orquesta”,¹⁸⁸⁹ tendencia que se consuma en las obras siguientes hasta culminar en *Parsifal*, donde las formas definidas que Benavent valora parecen haberse perdido definitivamente y “todo parece, en ella, mostrarse rebelde a la firmeza de la línea”.¹⁸⁹⁰

Las objeciones formales de Benavent al planteamiento wagneriano global, sin embargo, son pasadas por alto a la hora de elogiar episodios concretos que despiertan su admiración. Así en *Tannhäuser*, elogiada en general, le entusiasma particularmente la obertura:

“...verdadero poema orquestal, es una de las páginas más inspiradas, mejor dispuestas y con mayor fortuna presentadas a la contemplación de todos, que puedan haberse forjado.”¹⁸⁹¹

¹⁸⁸⁶ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.195

¹⁸⁸⁷ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.333

¹⁸⁸⁸ Al igual que en el ya comentado estudio sobre Wagner, Benavent sigue sin considerar las dos producciones escénicas anteriores a *Der Fliegende Holländer*: *Die Feen* y *Das Liebesverbot*.

¹⁸⁸⁹ BENAVENT Y FELIU, R.: *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903, p.333

¹⁸⁹⁰ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.340

¹⁸⁹¹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.333

Pero es en el plano de la *idea* donde esta obertura recibe los elogios más entusiastas del escritor, que sintoniza especialmente con su trasunto religioso:

“la *sinfonía* de *Tannhäuser*, de Wagner. Aquel motivo religioso, sonando suavemente, apagándose después y como asaltado por formidable torbellino, cual eco del mundo del pecado, para luego reaparecer triunfante, dueño único, soberano de todo, brillante cual el sol y como diciéndonos: ‘*Dios ha vencido a Satanás*’, constituye, para el alma del oyente, la sensación de *lo sublime*, realizando esta idea con toda la esplendidez.”¹⁸⁹²

Los preludios u oberturas de Wagner son en general elogiados por Benavent sin reparos:

“Wagner nos presenta tres preludios de una perfección acabada. *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*, tienen tres prefacios instrumentales, de una unidad portentosa, de una variedad en las inflexiones de las ideas que asombra, de una economía de estilo y de una severidad consumada y, en una palabra, de una forma, forjada al calor de la ciencia musical e iluminada por el genio, en sus vuelos por los espacios de una fantasía sin límites, y en plena posesión del sentido trascendental del cuadro sonoro.”¹⁸⁹³

Otro pasaje de *Tannhäuser* que obtiene una buena consideración, es la manera en que Wagner resuelve la adecuación entre texto y música en la canción de Wolfram von Eschenbach:

“¿Qué hizo Wagner en la misteriosa canción de Wolfram, en *Tannhäuser*? Aplicar al texto, lleno de suavidad, la calma de que su música está henchida.”¹⁸⁹⁴

De *Lohengrin* admira el coro “cuando este personaje aparece en el acto primero”,¹⁸⁹⁵ pero lo que resulta especialmente llamativo es el entusiasmo de Benavent respecto del dúo del segundo acto de *Tristan und Isolde*, pues la obra entra de lleno en sus objeciones contra la concepción wagneriana:

¹⁸⁹² BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.42

¹⁸⁹³ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.200

¹⁸⁹⁴ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.186

¹⁸⁹⁵ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.357

“...lanza Wagner un dúo de amor, entre Tristán e Isolda, que es un prodigio de composición y el cuadro mejor dispuesto que podemos hallar en su esfera. La primera parte, aunque difusa en el desarrollo de ciertos motivos, es un dechado sinfónico, realmente colosal. El andante, alma de este dúo, fascina y embriaga, resultando de una grandiosa unidad, en medio de la extraordinaria variedad de sus matices y de su acentuada vaguedad melódica, pues las ideas de que se compone, antes que desarrollarse con rigor, cada una de ellas, se disuelven unas en otras y se absorben entre sí, presentando la imagen de algo ilimitado y aún infinito; todo lo cual nos arroja de lleno en la tercera parte, peroración admirable, sobre un motivo contenido en el andante. Este dúo, cuadro capital de *Tristán e Isolda*, es el más extraordinario de dimensiones, nuevo y atrevido de factura, rico en ideas y exuberante de color orquestal, que ha producido la fuerza activa de un compositor. Este dúo, por decirlo así, es una catedral gótica, con su grandor imponente, con su asombroso vuelo y con su pasmosa ostentación de sutilidades sin freno.”¹⁸⁹⁶

Die Meistersinger von Nürnberg, más próxima a las pretensiones de Benavent al menos en su contenido argumental, merece incluso algún elogio de conjunto:

“Luz, viveza, gracia sin fin, existen en el curso de esta vastísima creación teatral, toda ella sonriente, toda ella amable y festiva”.¹⁸⁹⁷

Pero son los cuadros corales los que obtienen su especial consideración en esta obra:

“...en el final del acto primero, con motivo de la prueba literaria a que es sometido Walther de Stolzing; en la estruendosa algarada del acto segundo, provocada por la serenata de Beeckmesser, cuadro estupendo de verdad (...) y en todo el movimiento coral del acto tercero, de una lozanía indiscutible.”¹⁸⁹⁸

En el *Rheingold*, censurado globalmente, alcanzan elogio de Benavent la escena inicial y la final:

¹⁸⁹⁶ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.198

¹⁸⁹⁷ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.335

¹⁸⁹⁸ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.336

“...el *canto de las ninfas*, en el fondo del legendario Rhin, y la *entrada de los dioses en la Walhalla*, tienen, para el oyente, poderosa seducción musical, cuando se halla en contemplación de este prólogo de la trilogía.”¹⁸⁹⁹

En *Die Walküre*, junto a una descalificación de “vaguedades sinfónicas inacabables, en las cuales parece que todo flote a nuestros oídos”, Benavent elogia los siguientes momentos:

“la escena de amor entre Sigmundo y Sigmunda (sic), la célebre *cabalgata*, cuadro grandiosísimo, valientemente concebido, y potentemente realizado, en que la orquesta, desplegando sus brillantes sonoridades y ofreciéndonos una gama inagotable de color, revuelve el ánimo y sacude con ímpetu el espíritu del más apático, y, finalmente, la *escena del fuego*, al arder la sagrada floresta, página de una entonación la más poética y de un colorido instrumental insuperable, al tratar el compositor de pintar con la orquesta.”¹⁹⁰⁰

Similar sentencia sobre *Siegfried*, del que salva “el vivo y fulgente cuadro de *los murmullos de la selva*, página sinfónica de alto precio, cuadro deleitoso, por su buen sabor, y muestra espléndida de lo que puede caber en el terreno descriptivo”, así como “el *idilio* final, con todo su poético hechizo y con su innegable melodía”.¹⁹⁰¹ En cuanto al *Götterdämmerung*, el episodio del viaje de Siegfried por el Rhin y la muerte del héroe y marcha fúnebre son los episodios ensalzados, dentro de una concepción global que rechaza:

“...el *viaje por el Rhin*, de Sigfrido, resulta, a pesar de todo, altamente cautivador por su colorido instrumental, y, sobre todos los cuadros de esta última parte, el episodio de la muerte del héroe de la misma, Sigfrido (...) Este episodio instrumental, admirable entre admirables, es la página más levantada que ha podido forjarse, dentro de su programa, y la causa, en un auditorio, de hondas e imperecederas impresiones. Clara de estilo, penetrante en su ser melódico, grandiosísima en la explosión de su más intensa sonoridad, y de un misterio profundo en sus velados matices, la muerte de Sigfrido da lugar a uno de los más arrebatadores desplomes orquestales que puedan hallarse, y en la cual la inspiración de Wagner alcanza uno de los momentos de su mayor fortuna.”¹⁹⁰²

¹⁸⁹⁹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.337

¹⁹⁰⁰ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.337

¹⁹⁰¹ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.338

¹⁹⁰² BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.338-339

De *Parsifal* finalmente, cima en la realización de los principios wagnerianos que Benavent rechaza, además del preludio elogia la escena de la seducción de Parsifal en el jardín encantado de Klingsor.¹⁹⁰³

En definitiva, Benavent no deja de admirar la mayor parte de los episodios que, extraídos de la obra, solían obtener éxito en los conciertos sinfónicos, además de aquellos otros que más entusiasmo despertaban escenificados. A pesar del enfoque teórico y sistemático, en la actitud del escritor hacia la obra de Wagner aparece un gusto personal que se resiste a una perfecta teorización. En primer lugar, su exigencia de concreción sobre las formas musicales deriva, en un plano teórico, de la abstracción inherente a las ideas musicales, pero en este sentido la adhesión a las exigencias dramáticas que critica a Wagner, con lo que supone de sujeción a las concreciones verbales, no solucionaría menos el asunto que el interés de Benavent por mantener la estricta concreción formal de la música. Un apasionado interés personal por estas concreciones melódicas y estructurales aparece reiteradamente como su principal argumento sobre este punto. En segundo lugar, la manera en que el escritor concede excepciones elogiando un buen número de pasajes, situados dentro de obras cuya concepción global condena, se encuentra escasamente justificada en un plano teórico, acudiendo más bien a describir directamente la buena sensación que tales pasajes le producen, la cual considera extensible a todo espectador. Ante esta manera en que los gustos personales parecen sobrepasar las exigencias puramente teóricas, no resulta extraño que asome de nuevo en Benavent la consideración geográfica, que ya había desarrollado en su estudio *La obra de Wagner*, como determinante de inclinaciones estéticas personales, que en definitiva le alejan del mundo wagneriano por algo intrínseco a la naturaleza de su gusto personal, insalvable mediante argumentación teórica:

¹⁹⁰³ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.357

“Siempre veremos, en las razas del Norte, preferencia por las formas tristes, vagas y nebulosas, tratándose de monumentos; y refrección, en los pueblos de las zonas meridionales, al empleo de estas formas.(...) En música, las obras de los países del Norte, despertarán siempre en nuestro ser el vislumbre de un mundo de fantasía y de vaga aspiración; mientras que las de las zonas meridionales nos arrollarán, con su carácter cálido, con su elocuencia en el campo de lo apasionado, con su *vis* potente del entusiasmo.”¹⁹⁰⁴

Una necesidad de claridad más que de vislumbre, de retención más que de evocación, podría encuadrarse perfectamente en este posicionamiento proclamado como meridional, y constituye la base de la argumentación de Benavent contra el *leitmotiv*. No se le escapa a Benavent el carácter complejo de la utilización del *leitmotiv* en la obra madura de Wagner, ni la manera en que impregna todos los elementos de la acción dramática, pero el poder de evocación que deriva de esta práctica no se considera como aspecto positivo, y sí como objeción la imposibilidad de retención consciente:

“el sistema de los *leitmotives* es, en opinión mía, una innecesidad, por una parte, y, por otra, un peligro, cuando se abusa de los mismos y se prodiga su número. (...) cuando (...) se escogen para cada efecto, para cada idea, para cada detalle y para cada fenómeno, y estos temas aparecen de continuo, se cruzan y se truecan a cada paso unos por otros, entonces se pierde la noción individual de los mismos, llega la confusión en el oyente, y toda la intención y toda la quinta esencia psicológica del compositor desaparecen (...) el espectador no puede retener la significación de tantos motivos como se ofrecen a su necesario estudio”¹⁹⁰⁵

¹⁹⁰⁴ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.91

¹⁹⁰⁵ BENAVENT Y FELIU, R.: Op.cit., p.358-359

3.2 EDUARDO LOPEZ-CHAVARRI MARCO

3.2.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) nació en Valencia, fue compositor de reconocido prestigio, musicólogo, director de orquesta, y curiosamente también Licenciado en Derecho. En su faceta jurídica se licenció en la Universidad de Valencia, se doctoró en la Central de Madrid el 23 de mayo de 1900 y fue Fiscal sustituto en la Audiencia Provincial de Valencia desde el 10 de agosto de 1896 hasta el 11 de octubre de 1908, fecha esta última en que abandonó la carrera jurídica para dedicarse exclusivamente a la música y otros aspectos relacionados con la cultura. Su faceta musical venía ya favorecida por la afición de su padre, amigo de Barbieri y otros compositores. Aunque comenzó muy pronto los estudios musicales, en gran parte los desarrolló de manera autodidacta. Recibió consejos y orientaciones de Felipe Pedrell, muy importantes de cara a su orientación nacionalista, y completó su formación en París (composición e instrumentación), y después en Italia y Alemania (armonía con Salomon Jadassohn). Tiene además una faceta como dibujante, habiendo estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, aprovechando sus habilidades sobre este terreno para ilustrar sus crónicas de viajes y estudios sobre el folklore valenciano. Realizó además pinturas sobre cerámica, algunas de las cuales dedicó y regaló, entre otros a la clavecinista pionera Wanda Landowska y al pianista Joaquín Nin. Hombre polifacético y de amplia cultura, desarrolló una producción literaria en obras como:

-Cuentos líricos (Valencia, 1907)

-Armónica

-De l'horta i la muntanya

-Proses de viatge

Su producción literaria centrada en la música está compuesta por las siguientes obras:

- El anillo del nibelungo. Tetralogía de Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música.* (Madrid, Vda. De Rodríguez Serra, 1902?).
- Vademecum musical* (Valencia, Sánchez Ferrís, 1906)
- Les Escoles Populars de Musica* (Barcelona, Biblioteca de la Revista Musical Catalana, 1906)
- Historia de la música* (Barcelona, Paluzié, 1914-6)
- Música popular española* (Barcelona, Labor, 1927)
- Compendio de historia de la música* (Madrid, 1930)
- Programa de estética musical e historia de la música* (Bilbao, UME, 1930), reeditado como *Nociones de estética musical* (Madrid, UME, 1971)
- Catecismo de historia de la música* (Madrid, UME, 1944)
- Chopin* (Valencia, F.Domenech, 1950)
- Los misterios de Corpus de Valencia* (Ayuntamiento de Valencia, 1956)
- El teatro de la ópera*

Cabe añadir el “Manual del wagnerista d’ocasió”, incluido en sus *Cuentos líricos* de 1907.

A esta producción literaria se suma su abundantísima colaboración en publicaciones periódicas, tanto nacionales como extranjeras. Entre ellas destaca, por el amplio espacio de tiempo en que se prolonga, su colaboración en el diario *Las Provincias* de Valencia. Suele considerarse que esta colaboración se desarrolla entre los años 1898 y 1970, al principio bajo la firma de *Eduardus*, si bien con escasa anterioridad a esas fechas y desde marzo de 1897, aparece en ese diario un crítico musical firmando como *Edward*, que sin duda se trata del mismo López-Chavarri, como ya ha notado Manuel Sancho.¹⁹⁰⁶ Otras publicaciones que contaron con su colaboración fueron *La*

¹⁹⁰⁶ SANCHO GARCIA, M.: *El sifonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003, p.167. Sancho considera que el primer artículo que aparece en *Las Provincias* con este seudónimo es de 28

Guide Musical (Bruselas, 1896-1905), *Revista Contemporánea* (Madrid, 1898-1900), *Arte Musical* (Valencia, 1899), *Revue Éolienne* (París, 1900), *Gente Vieja* (Madrid, 1902), *Revista Musical Catalana* (Barcelona, 1905-1931), *Valencia* (Barcelona, 1913), *Revista Hispanoamericana* (1914), *Hispania* (Madrid, 1925), *Mundial Música* (Valencia, 1925), *Musicalia* (La Habana, 1928), *Música* (Madrid, 1930-1945), *Ritmo* (Madrid, 1930-1966), *Philharmonia* (Mallorca, 1932), *Musicografía* (Monovar, 1933), *Katazka* (San Sebastián, 1936), *La República de les Lletres* (Valencia, 1936), *Harmonía* (Madrid, 1944), *Valencia Atracción* (1949-1952), *Nuestra Música* (México, 1952), *Pentagrama* (Valencia, 1953-1955), entre otras.¹⁹⁰⁷ Su colaboración en Las Provincias no se limitó a la materia musical, sino que también fue corresponsal de guerra en las campañas de Africa.¹⁹⁰⁸

Su actividad como compositor fue amplia y dilatada, convirtiéndole en uno de los referentes ineludibles entre los compositores valencianos del siglo XX, destacando su habilidad técnica y el tratamiento del colorido orquestal. La orientación dominante de su música es nacionalista, siguiendo en esto la dirección marcada por Pedrell, misma influencia personal que sintieron compositores como Albéniz, Granados o Falla. La vinculación nacionalista de la música de López-Chavarri sucede con el folklore valenciano, que estudia y recrea sin necesidad de copiar melodías, y la vinculación estética de ámbito europeo en sus composiciones sucede mucho más con el impresionismo francés que con el mundo wagneriano. Pudo tener en esto alguna influencia su excelente amigo Joaquín Nin, que en 1908 le aconsejó estudiar y analizar la obra de Ravel y Debussy, pero probablemente deba tenerse en cuenta también lo que Manuel Valls señaló como característica distintiva de la cultura valenciana de la época: la intención descriptiva del mundo visual, por encima de la expresión de sentimientos íntimos. La música de López-Chavarri participa de esta característica visual. En cualquier caso, Nin se esforzaba por alejar a

de marzo, aunque existe al menos otro pocos días anterior, de 24 de marzo de 1897, y es posible que también alguna otra crítica, dentro del mismo mes (véase p. 205)

¹⁹⁰⁷ "López-Chavarri Marco, Eduardo", en *Diccionario de la Música Valenciana*, (dirigido por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, p.44

¹⁹⁰⁸ DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Homenaje a la familia López-Chavarri: figuras de la historia musical valenciana*, Valencia, Sociedad Económica de Amigos del País, p.4

López-Chavarrí de la admiración por Grieg,¹⁹⁰⁹ igualmente compatible con esta tendencia visualizadora, a favor de los impresionistas franceses. Sus *Acuarelas Valencianas* para orquesta de cuerda, estrenadas en 1910 y quizás su obra más interpretada, muestran efectivamente esa inclinación francesa. Con todo, sí existe alguna influencia wagneriana en su obra *Llegenda*, sobre el poema *Lo rat penat* de Teodoro Llorente dedicado al rey Jaime I, composición estrenada en la Exposición regional de Valencia de 1909, aunque en general la influencia wagneriana sobre sus composiciones es mucho menor de lo que cabría esperar de su interés por la obra y la estética de Wagner. Otras composiciones orquestales destacadas son el *Concierto Hispánico* para piano y orquesta, dedicado a Leopoldo Querol y donde trabaja sobre otros aires folklóricos peninsulares, así como *El cantar de la guerra* para voces blancas y orquesta, estrenada póstumamente, obra antibelicista y con más disonancias de las habituales en el autor. Para piano destacan sus *Cuentos y fantasías* y su *Leyenda del castillo moro*, con influencia de Albéniz, y como música de escena su *Terra d'horta*, para acompañar un poema dramático de Juan B. Pont y estrenada en 1907.¹⁹¹⁰

Realizó investigaciones y recopilaciones sobre el folklore valenciano, no llegando a publicarse un *Cancionero Valenciano* que al parecer contenía ya 200 canciones y danzas,¹⁹¹¹ pero plasmándose esta actividad en diversas conferencias y en su participación en *L'obra del Cançoner Popular* catalán.

Fue creador en 1905 de la Orquesta Valenciana de Cámara, surgida a partir de una serie de conciertos de orquesta de cuerda realizados desde 1903, que acompañaba con conferencias. Hay también constancia de su actividad como director de coros en la Escuela de Artesanos y en la Universidad.

En el Conservatorio de Valencia desempeñó la cátedra de Estética e Historia de la Música desde octubre de 1910 y en la Universidad de Valencia

¹⁹⁰⁹ Se trata de una carta inédita, de 1908, de la que se ofrece noticia en DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Homenaje a la familia López-Chavarrí: figuras de la historia musical valenciana*, Valencia, Sociedad Económica de Amigos del País, p.341

¹⁹¹⁰ DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: Op.cit., p.343

¹⁹¹¹ DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: Op.cit., p. 346

realizó algunos cursos agregados de música. Además de esta labor pedagógica institucional, López-Chavarri realizó frecuentes conferencias-concierto, que se anunciaban en prensa.

En lo que respecta a la difusión y defensa literaria de la obra de Richard Wagner en Valencia, López-Chavarri está considerado con justicia como la figura clave en lo que respecta al panorama cultural de la ciudad, tanto por la calidad de su conocimiento, como por la intensidad de su defensa del mundo wagneriano, así como también por su importante presencia en los medios de prensa, según se ha visto en los apartados anteriores de esta tesis. No obstante, su interés literario por el mundo wagneriano decayó ostensiblemente hacia la segunda década del siglo XX, trasladando el centro de su interés hacia el folklorismo local y cuestiones de erudición musical general.¹⁹¹²

¹⁹¹² Puede comprobarse en su correspondencia con Joaquín Nin, que el asunto wagneriano desaparece prácticamente sobre esas fechas: LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Correspondencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1996.

3.2.2 “EL ANILLO DEL NIBELUNGO. TETRALOGIA DE WAGNER. ENSAYO ANALITICO DEL POEMA Y DE LA MUSICA.”

3.2.2.1 CONOCIMIENTO DE WAGNER

Eduardo López-Chavarri Marco se centra en este libro sobre una sola obra de Wagner, la tetralogía *Der Ring des Nibelungen*, que con bastante motivo considera como la producción central -y por supuesto más extensa- de su autor.

López-Chavarri manifiesta en el prólogo que solamente pretende hacer una obra divulgativa, pues según él, “tanto se ha escrito acerca de Wagner, que poco nuevo se puede ya decir”.¹⁹¹³ Opinión de la que, evidentemente, poco caso se hizo en décadas posteriores.

A pesar de esta manifiesta intención divulgativa, el libro da por supuestos algunos mínimos conocimientos musicales, al citar continuamente *leitmotiven* en escritura musical de pocos compases, en una voz o armonizados, por lo que la intención divulgativa hay que entenderla dirigida por un lado al mundo musical propiamente, y por otro a las personas que contaban con una mínima instrucción musical.

La fundamentación teórica y estética que Wagner elaboró sobre su obra apenas preocupa a López-Chavarri, mucho más interesado por el resultado o por los procedimientos de realización. Así, en notable contraste con Benavent y su imagen de Wagner como compositor empeñado en plasmar planteamientos teóricos preconcebidos, López-Chavarri afirma que Wagner obraba “entregado a la libre fantasía, sin que muchas veces se diera cuenta, al pronto, del alcance y desarrollo que habían de tener los temas que iba inventando”¹⁹¹⁴

¹⁹¹³ LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *El anillo del nibelungo: tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, Madrid, B. Rodríguez Serra, editor, 1902?, p.III

¹⁹¹⁴ LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p. 50

El autor muestra conocimiento de algunas de las principales fuentes literarias utilizadas por Wagner: los dos Eddas escandinavos -el Edda en prosa de Snorri Sturluson y el Edda poético procedente del Codex Regius-,¹⁹¹⁵ las sagas también escandinavas -particularmente la Volsunga Saga- y el Nibelungenlied,¹⁹¹⁶ y hace referencias al contenido argumental de estas fuentes.

El conocimiento biográfico sobre las circunstancias personales de Wagner, por el contrario, carece de una perspectiva crítica sobre los sucesos especialmente comprometidos. Aunque es posible que López-Chavarri intentase transmitir una idea sobre el autor lo más digna posible, es también probable que las fuentes de que disponía no le facilitasen un conocimiento crítico sobre las versiones autobiográficas que el propio Wagner difundió,¹⁹¹⁷ y que sus difusores de la época practicaban.¹⁹¹⁸ La comprometida situación en que se vio el compositor alemán cuando fue descubierta su inclinación por Mathilde Wesendonck, López-Chavarri la resume en una frase dignificadora para Wagner,¹⁹¹⁹ y es posible que poco informada: “Su corazón estaba

¹⁹¹⁵ Descubierta en Islandia en 1643, y atribuido en un principio a un tal Saemundi, atribución que López-Chavarri acepta.

¹⁹¹⁶ Existe ya una traducción al castellano de este poema en 1883 debida a D.A. Fernández Merino, la misma que más recientemente ha reeditado Edicomunicación S.A.

¹⁹¹⁷ Fundamentalmente *Mein Leben*, escrita entre 1865 y 1880, y el precedente *Autobiografische Skizze* de 1843, en cuya línea cabe añadir la biografía elaborada por Carl Friedrich Glasenapp en estrecho contacto con su viuda Cosima, *Das Leben Richard Wagners*, de 1894, que intentó ofrecer una visión acorde con los patrones burgueses de la época.

¹⁹¹⁸ Sobre estos difusores, en el Fondo “López-Chavarri” de la Biblioteca Valenciana se conservan concretamente ediciones anteriores a 1902 del *Richard Wagner* de Catulle Mendés (1892) y de *L'esthétique de Richard Wagner* de J.G. Fresón (1893), además de estudios más específicos de Maurice Kufferath, Félix Borrell y André Himonet.

¹⁹¹⁹ La corta biografía que publicará diez años después Valentín de Arín también en Madrid, aunque muy lejos todavía de las ácidas observaciones de un Ernest Newman, resulta algo menos complaciente hacia el compositor: “Wagner y su confidente, habiendo salvado insensiblemente el límite en que una pura amistad se cambia en pasión, retroceden en el momento supremo ante el abismo a cuyos bordes han llegado, y conscientes de la imposibilidad de una unión fundada en fea traición o en culpable deserción, se resuelven, lleno de angustia el corazón, a adoptar el único partido noble y digno posible: el sacrificio, la renuncia definitiva y total.” (BORRELL, F. y ARÍN, V.: *El wagnerismo en Madrid. Biografía*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912, p. 59) Imposible de edulcorar sin embargo, cuando menos según los patrones de la época, la posterior unión de Wagner con Cósima Liszt, cuando ésta todavía se encontraba casada con el director wagneriano Hans von Bülow, Arín pasará al vuelo sobre el episodio, limitándose a observar con deliberada ocultación: “...acompañado de su segunda mujer, Cósima Liszt, con quien había contraído matrimonio en Agosto del 70...” (BORRELL, F. y ARÍN, V.: Op.cit., p.60). Estas citas permiten constatar la necesidad de difundir un Wagner-autor que no entrase en abierta contradicción con los principios morales de la burguesía receptora, lo cual conviene también tomar en cuenta respecto al libro de López-Chavarri, que no se dirigía a una sociedad muy diferente.

lacerado por irresistible sentimiento, que debía torturarlo horriblemente al tener que contrariarlo ante sus deberes de esposo y de amigo.”¹⁹²⁰

3.2.2.2 ACCION Y LEITMOTIV

El núcleo del libro de López-Chavarri lo constituye una descripción paso a paso de la obra, que le ocupa de los capítulos IV al VII, entre los ocho que componen su trabajo. El orden que sigue en la descripción de cada escena, es casi invariablemente el mismo:

1-Descripción de la música que introduce la escena, si la hay, y exposición de su significado atendiendo a los *leitmotiven* que intervienen.

2-Descripción de la escena, tal como Wagner la apunta en sus indicaciones.¹⁹²¹

3-Descripción de los personajes que aparecen en escena, centrada en su actitud.

4-Exposición de los acontecimientos, en los que salta continuamente entre la descripción de los hechos y de la música, ilustrándose recíprocamente ambos aspectos.

López-Chavarri conoce bastante detalladamente todo el entramado de *leitmotiven* que recorre el ciclo y en algunos casos apunta relaciones entre diversos de ellos, en la dirección que trabajará intensamente mucho después Deryck Cooke, como cuando señala que la alusión de Fafner a las manzanas de oro parece una revisión en sentido optimista del tema que acompañaba la renuncia al amor.¹⁹²² En algún otro caso, las relaciones de *leitmotiv* apuntan hacia otras obras del propio Wagner, como cuando señala que la melodía con que Floshilde finge amor hacia Alberich en *Rheingold*, guarda relación con la que acompaña las frases de seducción de Venus a Tannhäuser.¹⁹²³ Pero la

¹⁹²⁰ LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.9.

¹⁹²¹ Dado que la escenografía no se consideraba todavía como parte activa en la interpretación de la obra, como será algunas décadas más tarde, López-Chavarri no se preocupa en referir distintas versiones escenográficas, dando por supuesto que las intenciones expresadas por el compositor serán seguidas siempre con la mayor literalidad posible.

¹⁹²² LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.80

¹⁹²³ LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p.70

intención de López-Chavarri no es desentrañar esta red de relaciones entre motivos; de hecho, no menciona una de las relaciones con más implicaciones de significado: la que en el compás 769 del *Rheingold* hace derivar el tema del Walhalla directamente del tema de la renuncia al amor.¹⁹²⁴ Por lo general, López-Chavarri suele contentarse con la enunciación del leitmotiv que aparece en cada caso, aunque advierta contra la costumbre de tomarlos en el sentido de etiquetas.¹⁹²⁵

3.2.2.3 IDEA DE AUTOR, DE ESPECTADOR Y LA ESENCIA DEL DRAMA

Aunque la exposición del drama constituye el núcleo del libro, y en su día debió resultar un instrumento divulgativo de primer orden en el ámbito peninsular, desde el punto de vista del estudio de la recepción hoy resultan quizás de más interés los capítulos donde expone una visión global de la obra y del mundo wagneriano.

Al igual que sucediera en Benavent, y a pesar del rechazo global de éste hacia Wagner y de la aceptación total de López-Chavarri en la fecha en que escribe el libro, la idea de autor permanece en ambos dentro de una similar tradición romántica, al igual que la de obra,¹⁹²⁶ ideas que pronto iban a comenzar a cuestionarse. El libro de López-Chavarri corresponde en su valoración de estos conceptos al postromanticismo vigente en el centro de Europa, que los llevaba a su máxima afirmación, sin que fuesen susceptibles todavía de la crítica e incluso de la culpabilización que algunos autores

¹⁹²⁴ De hecho, una estrecha relación entre la problemática de Alberich y de Wotan habría podido desviar la imagen global que López-Chavarri tenía sobre el ciclo, como se verá en las p.670-671.

¹⁹²⁵ La tradición de entender las obras de Wagner como una sucesión de *leitmotiven* significativos puede considerarse iniciada por von Wolfzogen (WOLFZOGEN, H.: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'*, Leipzig, 1876), y alcanzó pronto gran difusión entre los círculos wagnerianos, asignándose por lo general a cada *leitmotiv* un significado preciso, en detrimento de sus posibilidades de transformación, adaptación, generación y paralelismos, precisamente muy notables en la Tetralogía.

¹⁹²⁶ Remite en cierto modo al sentido que mucho después definirá W.Benjamin como "aura", descrita como "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)", y que este autor llegará a considerar como instrumento perverso de trasfondo fascista (BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p. 24)

teorizarán bastante más adelante.¹⁹²⁷ López-Chavarri procura transmitir una idea de artista-compositor heredada de aquel planteamiento romántico, que implicaba una valoración negativa de la sociedad y de sus exigencias, y una contrapuesta visión heroica del artista, en abierta contradicción con tales exigencias, lo que requería del ya aludido pulimento sobre los episodios biográficos escabrosos o contradictorios. En el fondo, contraposición entre una sociedad visionada negativamente y crecientemente dirigida por principios de economía industrial, frente a un arte musical que se pretende posicionar como salvaguarda de la trascendencia y de lo genuinamente humano: “La obra del maestro -escribe López-Chavarri- obedece a un concepto de la existencia profundo y original, siendo por tanto algo más que un simple pasatiempo; es la imagen, en cierto modo, del mundo.”¹⁹²⁸ Y bastante más explícitamente:

“Inspirándose en el ejemplo de los antiguos trágicos griegos, quiso Wagner crear algo que resultara la expresión del sentimiento humano verdadero, borrado actualmente en nuestra sociedad por el espíritu de cesarismo y por el interés que todo lo dominan, convirtiendo al hombre moderno en un esclavo de la mentira en que perpetuamente vive.”¹⁹²⁹

En sintonía con este concepto de obra que se sitúa por encima del mundo cotidiano -un mundo caracterizado por la mentira y por el interés material-, se reclama del espectador una actitud similar en comunión con la obra, una especie de recuperación de un estado de pureza primigenia:

“No podrá comprender el sentido de esta Tetralogía el espectador trivial que, en vez de entregarse a la emoción artística, siente, respecto de la obra de arte, vulgar hostilidad crítica. Los espectadores así, forman el público; y Wagner escribió para los ingenuos, para los que no son dilettanti y sienten honradamente, con sinceridad y con nobleza la vida.”¹⁹³⁰

¹⁹²⁷ Para respaldar esta culpabilización jugará un papel importante la conocida evolución de los círculos de Bayreuth hacia el nazismo y el antisemitismo, de las que Hans von Wolfzogen (1848-1938) participó (véanse p.44-50), autor que en la época de este libro era conocido principalmente por sus guías sobre *leitmotiven* wagnerianos, como también por su dirección de las *Bayreuther Blätter*, cuyas observaciones López-Chavarri cita en su libro sin ninguna connotación extramusical.

¹⁹²⁸ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: *El anillo del nibelungo: tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, Madrid, B. Rodríguez Serra, editor, 1902?, p. 1

¹⁹²⁹ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.274

¹⁹³⁰ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.1

Para López-Chavarri, el núcleo de la obra wagneriana es esencialmente musical:

“Su idea es musical en el fondo, y su realización exterior la constituye el poema dramático, la representación escénica con todo el concurso de la mímica y las artes plásticas; es decir, de un modo más concreto: el alma es la música y el cuerpo viviente el drama.”¹⁹³¹

Esta concepción de esencia musical cuadra perfectamente con la que asumiría Wagner en sus últimos años, concretamente tras su lectura de Schopenhauer,¹⁹³² pero que no manifestará de modo explícito prácticamente hasta su *Ensayo sobre Beethoven*¹⁹³³ de 1870, mientras que el planteamiento inicial del ciclo es mucho más contemporáneo de sus voluminosos escritos en torno a los años 50, en los cuales resulta célebre la afirmación con que abre su *Opera und Drama*, prácticamente en sentido contrario: “El error en el género artístico de la ópera consiste en que un medio (la música) se convirtió en el fin y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio.”¹⁹³⁴ López-Chavarri transmite así una visión excesivamente uniforme en el tiempo del planteamiento teórico wagneriano, aunque evidentemente, se puede argumentar que Wagner se adelantase en sus obras a sus propias teorías. En realidad no es menos una observación personal del escritor que un planteamiento compartido por el modernismo español: Giovanni Allegra ha puesto de manifiesto la estrecha relación de las ideas wagnerianas que López-Chavarri expone en este libro con el planteamiento general del modernismo

¹⁹³¹ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.286

¹⁹³² Wagner había conocido la obra principal de Schopenhauer -*Die Welt als Wille und Vorstellung*- en 1854, por medio de su amigo Georg Herwegh. Coincidió con un periodo de decepción política que le hizo extraordinariamente receptivo a su filosofía pesimista, pero tardará algún tiempo en desarrollar todas sus consecuencias, si es que se puede decir que alguna vez llegó a hacerlo del todo.

¹⁹³³ En dicho ensayo, Wagner afirma: “La unión de música y poesía, en consecuencia, ha de concluir siempre en la subordinación de la última”. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.9, p.165, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4283 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 9, p. 103)

¹⁹³⁴ WAGNER, R.: *Ópera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997, p.37. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol. 3, p. 417, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1428 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 231)

hispano, en el cual lo encuadra, siendo la primacía de la música en el verso uno de sus postulados característicos.¹⁹³⁵

Por otro lado, el concepto de lo que la música en su esencia es y debe ser, difiere radicalmente en López-Chavarri respecto al criterio de Benavent:

“La música, por otra parte, no será ya una sucesión de fragmentos aislados, sino que expresará la acción interior del drama en sus más leves modificaciones: el alma de los personajes (...) el desenvolvimiento de la música (lo que podríamos llamar la marcha sinfónica) no obedece ahora al capricho arbitrario y puramente musical del compositor, sino al desenvolvimiento del drama.”¹⁹³⁶

Sólo aparentemente manifiesta aquí López-Chavarri una descripción afín a la de Benavent: la música wagneriana transgrede las formas cerradas típicas de la ópera tradicional, se transforma en un continuo sin fisuras, en favor del discurso dramático, para ambos autores resulta evidente que esto sucede, pero López-Chavarri expone un pensamiento wagneriano tardío -de herencia schopenhaueriana- según el cual la esencia del drama wagneriano es musical; por tanto, no cabe concebir que esa entrega de la música al drama, en el fondo, constituya otra cosa que un entregarse a sí misma, a su propia esencia, y las normas formales de la música que lo impedían no serían sino desviaciones artificiales y arbitrarias que en realidad traicionan la verdadera naturaleza del arte musical. Benavent, por el contrario, partía de esencias diferentes para el drama y para la música, y por esta razón no puede entender una identidad entre ambas bajo otra idea que no sea la de confusión o la de claudicación de una de ellas.

¿Y cómo se configura concretamente la concepción de López-Chavarri sobre esa esencia musical del drama?

¹⁹³⁵ ALLEGRA, G.: “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 129-139

¹⁹³⁶ LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *El anillo del nibelungo: tetralogía de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, Madrid, B. Rodríguez Serra, editor, 1902?, p.282

3.2.2.4 EL CAMBIO COMO ESENCIA

Puesto que, según López-Chavarri, la esencia del drama wagneriano es musical, su explicación sobre la esencia del drama cabe entenderla al mismo tiempo como una enunciación sobre la esencia de la música wagneriana, aunque el autor no llegue a afirmarlo tan explícitamente. Esta es su idea sobre la esencia del ciclo que centra su estudio:

“Para el poeta de la Tetralogía, la vida es un cambio constante, una serie de manifestaciones de una substancia eterna; todo cuanto vive ha de someterse a esa ley, eterna también, de la transformación. El mal nace en el mundo por querernos sustraer a la ley referida, es decir, por no querer que llegue el fin natural: la muerte. El egoísmo es el que desea permanecer, rebelándose contra la inmutable marcha del tiempo, y el miedo a morir no es más que la consecuencia del egoísmo (tomando la palabra en el más amplio sentido): tal es el pensamiento interno que late en el fondo de la Tetralogía.”¹⁹³⁷

Esta esencia del drama como entrega al cambio, la apoya López-Chavarri con una cita del propio Wagner donde acusa al miedo sobre el propio final como responsable directo de la pérdida de amor *-lieblosigkeit-*, mientras que por el contrario, la necesidad de ceder y someterse al cambio culmina en la voluntad de aniquilarse del propio Wotan, y produce finalmente a Siegfried, el personaje sin miedo y que ama siempre.¹⁹³⁸ En definitiva: “El destino ha de cumplirse, y los dioses, los semidioses, los héroes y los hombres han de pasar como todo pasa en este mundo”¹⁹³⁹

Por el contrario, el deseo de autoafirmarse contra todo cambio, que Wotan ejerce al principio, es lo que producía la vergonzosa entrega de Freia: “la terrible ausencia de amor ha manchado la inocencia de la tierra”¹⁹⁴⁰

Así pues, una esencia de la música concebida como entregada al cambio, y un sentimiento asociado cuya esencia es enfrentada, en términos de incompatibilidad, con la voluntad de permanecer: esto es justamente lo

¹⁹³⁷ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 29

¹⁹³⁸ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 30-31

¹⁹³⁹ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 40

¹⁹⁴⁰ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 33

contrario de lo que podía leerse en el libro de Benavent, que abogaba reiteradamente por la permanencia de lo que es perfecto y acabado. Lo uno, por tanto -López-Chavarri-, conduce a la postre hacia la defensa de una música que fluye sin fisuras ni contornos definitivos, sin detenerse cada cierto tiempo en una cadencia, sin reivindicarse a sí misma por medio de un *da capo*, incluso -llevado al extremo, como más tarde se llevará- sin centros tonales irrefutables; lo otro -Benavent-, conduce en la dirección contraria y permanece divergente respecto a las características musicales wagnerianas tal como eran percibidas en aquel tiempo. Resulta muy tentador visualizar esta dualidad bajo las categorías de Dionisos-Apolo, según fueron entendidas por Nietzsche, pero esto obligaría a muchas matizaciones que no se van a abordar aquí, entre otras la compatibilidad de esa sensibilidad pseudodionisiaca de López-Chavarri con una actitud social y moral de carácter conservador.

3.2.2.5 UN VALENCIANO EN EL FONDO DE LA ESENCIA

Este punto de vista de López-Chavarri, que como se ha visto, puede apoyarse en pensamientos del propio Wagner, permite una lectura coherente de la Tetralogía; pero ni es, desde luego, la única lectura que se ha hecho, ni comprende tan perfectamente todos sus episodios como el autor pretende. Para ajustarse perfectamente a esa esencia de un conflicto entendido como oposición cambio/permanencia, el *Rheingold* debería comenzar en su segunda escena, con el problema de Wotan en torno a la venta de Freia; pero la primera escena, el robo del oro por Alberich, constituye otra versión del mismo asunto,¹⁹⁴¹ solo que mucho más difícil de leer en esos términos. La dualidad cambio/permanencia, bastante evidente en Wotan, lo es mucho menos en Alberich, donde la intención de permanencia no aparece tan clara como la búsqueda de un poder como compensación ante insatisfacciones personales de deseos compulsivos. Y es por Alberich, y no por Wotan, donde comienza Wagner a exponer la transgresión del orden primigenio. López-Chavarri trata

¹⁹⁴¹ Que en la imaginación de Wagner ambas cuestiones estaban estrechamente relacionadas, lo acredita la mencionada transformación de *leitmotiv* que sucede en el compás 769, a la que ya se ha aludido en la p.666.

esa escena inicial de Alberich cuando, por riguroso orden, va pasando a lo largo de todos los episodios del drama; pero no la trata en los tres capítulos iniciales, cuando aborda ideas generales sobre el ciclo, donde sí se extiende en consideraciones sobre Wotan y su transgresivo deseo de permanecer: parece evidente que una escena cuadra más que la otra con el terreno donde López-Chavarri busca situar el sentido del argumento wagneriano.

En cuanto a la esencia de los personajes del ciclo, López-Chavarri manifiesta algunas ideas también interesantes. Según él, y siguiendo la opinión expresada por Carlyle, “la acción de El anillo del nibelungo se inspira en los mitos escandinavos, que son representación de las fuerzas visibles de la Naturaleza.”¹⁹⁴² Y en cuanto a cada personaje en concreto, Wotan -dios de los dioses y personaje principal de todo el ciclo- sería la encarnación de la voluntad,¹⁹⁴³ y como tal origen de las catástrofes, a causa del conflicto entre su razón y su deseo.¹⁹⁴⁴ Ahora bien, en cuanto Wotan renuncia a proteger a Siegmund, el alma de la acción pasaría a ser Brünnhilde, pues López-Chavarri estima que con este acto Wotan abdicaba ya de su propia voluntad.¹⁹⁴⁵

Siegfried, por su parte, “encarna el espíritu juvenil no contaminado por la manía de la educación artificial”,¹⁹⁴⁶ “la deslumbrante figura del héroe que simboliza el hombre sincero desligado de la mentira del mundo”.¹⁹⁴⁷

Es decir, a la naturaleza se le opone la voluntad que busca perpetuarse (Wotan), pero a la renuncia de la voluntad por perpetuarse no le sucede algo distinto a la voluntad, sino una voluntad renovada (Brünnhilde), y evidentemente su igual (Siegfried), con una actitud que rompe los lazos con el pasado de una manera drástica, tal como visiona López-Chavarri el enfrentamiento de Siegfried con Wotan: “la espada rompe la lanza, la fuerza nueva aniquila a la antigua”.¹⁹⁴⁸

¹⁹⁴² LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.25

¹⁹⁴³ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.26

¹⁹⁴⁴ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.31

¹⁹⁴⁵ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.36-37

¹⁹⁴⁶ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 38

¹⁹⁴⁷ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 5

¹⁹⁴⁸ LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p.39

Para quien conozca el argumento, no hace falta insistir en lo que esta línea interpretativa de López-Chavarri tiende a omitir: en un nivel superficial el personaje central de Alberich, que parece casi no existir; en un nivel significativo la diferencia cualitativa entre la acción de Wotan -basada en los pactos, bien o mal calculados- y la de Siegfried-Brünhilde -basada en el sentimiento desnudo y la pulsión instintiva-, la inconsciencia de Siegfried como factor de fracaso, la catástrofe final que se lleva por delante a todos los personajes, detrás de la cual bien puede intuirse un nuevo comienzo, pero que en la versión definitiva del texto wagneriano no viene aludido directamente en el argumento.¹⁹⁴⁹

Por lo demás, López-Chavarri se distancia claramente de una tendencia wagneriana importante en la época, proclive a exaltar las características salvajes de Siegfried y a liberarlo de cualquier responsabilidad sobre el desenlace trágico, haciendo recaer ésta únicamente sobre las ambigüedades de Wotan. Merece considerarse a este respecto que en el “Fondo López-Chavarri” de la Biblioteca Valenciana se conserva en traducción catalana un ejemplar de la obra que sobre el ciclo escribiese David Irvine, que abunda en esta tendencia, ejemplar que conserva algunas anotaciones hechas a mano, presumiblemente por el propio Eduardo López-Chavarri Marco. La edición es de 1911, por lo que las anotaciones serán en todo caso posteriores a dicha fecha, pero manifiestan algún punto de vista que permite conectar con el planteamiento de este libro. Pues bien: Irvine identifica obligaciones y servidumbre con civilización, en oposición a la libertad, que identifica con la naturaleza salvaje, en sintonía con el comportamiento instintivo de Siegfried, que elogia sin reparos. La nota a mano que se conserva en dicho ejemplar se opone tajantemente a esas identificaciones, recordando que el reino de la naturaleza no es el reino de la libertad individual:

¹⁹⁴⁹ Wagner reescribió unas cuantas veces las últimas palabras que Brünhilde pronuncia ante la pira funeraria de Siegfried, que daban un sentido al mundo que sucedería después de la gran destrucción con que concluye el ciclo, pero su decisión final fue eliminar en dichas palabras toda alusión explícita a un mundo futuro, apuntado solamente de manera inconcreta por el *leitmotiv* musical con que cierra la partitura, el que había aparecido por primera vez en *Die Walküre*, cuando Sieglinde conoce que va a ser madre y agradece su ayuda a Brünhilde.

“Fals!! Les lleis naturals, gravitació, moviment, etc. etc., regiren sempre l'mon. Els malalts (la Natura també té malalts) son els que volen infringir les lleis de la vida”.¹⁹⁵⁰

Es decir, para López-Chavarri no existiría en la naturaleza la posibilidad real de ejercer con éxito una libertad instintiva como la pretendida por Siegfried, en el sentido de una autosatisfacción permanente y sin límites, toda vez que la naturaleza contendría aspectos de sujeción que afectan a todos. Tal como se lee en otra anotación contenida en el mismo ejemplar: “aixó es la selva. Y... ont es allí la llibertat?”.¹⁹⁵¹

La naturaleza, que mantiene en este planteamiento el carácter de verdad referencial, queda teñida de aspectos fatalistas, con cierto trasfondo trágico necesario para los planteamientos individuales, tragedia implícita en la idea de renovación bajo la que López-Chavarri visiona esa naturaleza, que desde el punto de vista individual implica la aceptación de la muerte. El personaje de Siegfried deviene así hasta cierto punto insustancial, por inconsciente de los asuntos que le afectan, mientras que el centro del drama se proyecta en el ánimo de Wotan, con la claudicación de sus pretensiones individuales de supervivencia eterna, en favor de la restauración de la naturaleza cíclica.

Para reforzar la idea de nuevo ciclo que surge tras la catástrofe, que no queda explícita en el texto de Wagner, López-Chavarri debe acudir a la fuente de los Eddas:

“Cumplida la obra de justicia -dice el Edda- un nuevo mundo surgirá del seno de las aguas...Y nacerá una nueva raza de hombres, entre los cuales reinarán para siempre la concordia y el amor...”¹⁹⁵²

¹⁹⁵⁰ (“¡Falso! Las leyes naturales, gravitación, movimiento, etc. etc., regirán siempre el mundo. Los enfermos (la Naturaleza también tiene enfermos) son los que quieren infringir las leyes de la vida.”)Anotación a mano presumiblemente de Eduardo López-Chavarri Marco en el ejemplar referido de IRVINE, D.: *L'Ànell del Nibelung de Wagner i les condicions de l'humanitat ideal* (Trad. Manuel Montoliu), Barcelona, Associació Wagneriana, 1911, p.40.

¹⁹⁵¹ (“Eso es la selva. Y... ¿dónde está allí la libertad?”) Anotación a mano en el mismo ejemplar de IRVINE, D.: *L'Ànell del Nibelung de Wagner i les condicions de l'humanitat ideal* (Trad. Manuel Montoliu), Barcelona, Associació Wagneriana, 1911, p.93

¹⁹⁵² LOPEZ-CHAVARI MARCO, E.: Op.cit., p. 42

En resumen, la capacidad de renovación tiene como presupuesto necesario la destrucción, mientras que la actitud contraria, el deseo antinatural de perpetuarse, se concreta en el intento de conjurar la propia destrucción, expresado simbólicamente en el deseo de dominar a Loge:

“Loge, dios del fuego y de la astucia, movable como la llama, y como ella, acechando el momento oportuno para convertirse en elemento devorador. Wotan le dominó con su voluntad, obligándole a ser compañero de los dioses (símbolo del dominio que la voluntad puede tener sobre las fuerzas ciegas de la naturaleza); pero sólo le gusta a Loge esa compañía, en tanto no puede recobrar su libertad primitiva”¹⁹⁵³

Las connotaciones de esta idea renovadora/destructora son de hecho muy amplias -Shiva hindú como destructor-regenerador, el renunciamiento budista, la reelaboración schopenhaueriana que Wagner admiraba...- pero interesa aquí observar la especificidad en que transmite López-Chavarri unos temas en cierto modo universales. El sentido trágico, de fracaso, que recrea Wagner en torno al desenlace, es mucho más fuerte que el transmitido por López-Chavarri en sus consideraciones generales. De hecho, puede muy bien interpretarse que Wagner reelaboró y replanteó esas cuestiones en su último drama, *Parsifal*, para obtener como desenlace una renovación restauradora de un orden establecido, sin víctimas, en lugar de la renovación mediante la destrucción de los personajes, que es la que se impone en *Der Ring*.

Parece, por tanto, que hay un matiz valorativo muy importante en López-Chavarri tendente a una visión positiva, desvirtuada de sentimiento de fracaso, en torno al final de un ciclo que debe dejar paso a otro ciclo, pues el orden cíclico sería una necesidad y una característica de la propia naturaleza; un sentimiento positivo sobre el valor de lo efímero, en definitiva, que en Wagner apenas sobrepasa un nivel conceptual. En cambio, este sentimiento positivo del valenciano López-Chavarri remite como pariente cercano, en un nivel popular y ritualizado, a ese mundo de valores locales que irá configurando una de las manifestaciones hoy caracterizadoras de la ciudad de Valencia, la fiesta de las Fallas, que curiosamente cierra su ciclo con la misma sucesión fuego-

¹⁹⁵³ LOPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: Op.cit., p. 79

agua que Wagner utiliza en su cuadro final de una manera trágica, y que en el caso valenciano sucede con connotaciones inequívocamente festivas. Según expresiones de Xavier Costa sobre esta fiesta valenciana:

“Los símbolos nucleares de las Fallas son efímeros y transitorios, puesto que tiene que ver con el tiempo, la naturaleza, el cuerpo y el arte. El símbolo básico en las Fallas refleja este énfasis sobre la apreciación total de la vida, mediante la praxis de lo efímero” ¹⁹⁵⁴ “...se trata de una purificación no ascética, que afirma plenamente la vida desde la perspectiva de un nuevo comienzo cíclico.” ¹⁹⁵⁵

La tendencia valenciana hacia la valoración positiva de lo efímero tuvo también una manifestación monumental en las exposiciones Regional y Nacional de 1909 y 1910, en que se construyeron veinte suntuosos edificios con intención de derribarlos a continuación, cosa que se hizo en la práctica totalidad, a pesar de los desesperados ruegos de José Lassalle para que se conservase al menos el Salón de Actos como sala de conciertos. ¹⁹⁵⁶

Puede proponerse con esto una naturaleza valenciana en la perspectiva de López-Chavarri sobre la temática wagneriana, que actúa al mismo tiempo como potenciadora y como límite entre sus diversos elementos y sugerencias.

¹⁹⁵⁴ COSTA, X.: *Sociabilidad y esfera pública en la fiesta de las Fallas de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, p. 193

¹⁹⁵⁵ COSTA, X.: *Las Fallas de Valencia, modelo de autogestión popular*, Valencia, INAUCO, 2006, p.204

¹⁹⁵⁶ Véanse p.234-236

3.3 RODRIGO SORIANO BARROETA-ALDAMAR

3.3.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Mariano Rodrigo Soriano Barroeta-Aldamar (1868-1944), abogado, publicista, escritor y político, nacido en San Sebastián en familia de origen aristocrático. La familia se trasladó a Madrid, donde su padre fue Director General de Bellas Artes y Subdirector del Museo de la Trinidad. Rodrigo Soriano colaboró en la capital con diversas publicaciones, llegando a fundar la revista literaria *Vida Nueva* en 1898. De ideas políticas republicanas, en 1897 trabó una fuerte amistad con Vicente Blasco Ibáñez cuando éste residió en Madrid, por motivos de una sentencia política de confinamiento,¹⁹⁵⁷ y le siguió en su regreso a Valencia, entrando en política a instancias del valenciano. Fue diputado republicano por Valencia a partir de 1901, pero rompió con Blasco Ibáñez y su partido en 1903, pasando al Partido Radical, lo que dividió el bando republicano valenciano en blasquistas y sorianistas, con altercados entre ambos a menudo violentos, que se cobraron algunas víctimas mortales, y con una intensa disputa por hacerse con el control de los casinos obreros. Ambas facciones compartían republicanismo y anticlericalismo y contaron con diario propio en Valencia: *El Pueblo* los blasquistas, y *El Radical* los sorianistas.

La enemistad personal con Blasco Ibáñez ya no pudo en lo sucesivo apaciguarse, llegando a enfrentarse en duelo en Madrid el mismo año de 1903, cuando eran ambos diputados electos por Valencia. Se dice que Soriano disparó al aire mientras Blasco intentaba acertar. A pesar de manifestarse explícitamente contrario a los duelos, Soriano los tuvo también, entre otros, con los generales Weyler y Linares, así como con el todavía coronel Miguel Primo de Rivera, corriendo de su cuenta el reto en estos tres casos, sin que llegase nunca a sufrir heridas de gravedad. Bastante más grave resultó un atentado que sufrió en Valencia en 1917, con dos balas que le afectaron el cuello y que estuvieron cerca de acabar con su vida.

¹⁹⁵⁷ Véase p.713

Siendo ya dictador Miguel Primo de Rivera, Soriano fue desterrado en 1924 a Fuerteventura. Marchó luego a París, y después a Uruguay. Regresó a España con la proclamación de la Segunda República y fue de nuevo diputado, en este caso independiente por Málaga, y finalmente nombrado embajador en Chile, donde se quedó al terminar la Guerra Civil.

En la producción literaria de Rodrigo Soriano abundan sobre todo crónicas de viajes y políticas, además de colecciones de discursos, generalmente políticos. Prescindiendo de estos últimos, pueden enumerarse los siguientes títulos, sin intención de hacer un listado completo:

- Una conferencia con Emilio Zola* (1891)
- Moros y cristianos: notas de viaje (1893-1894):-Melilla-Argelia-La embajada del general Martínez Campos a Marruecos*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1894
- Grandes y chicos: artículos y cuentos*, Valencia, Aguilar, 1896
- La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del wagnerismo. La Tetralogía*, Madrid, Tipografía Herres a cargo de José Quesada, 1898.
- Tragedias de Moscú*, Madrid, Editorial Castro, ?
- Por esos mundos (crónicas)*, Barcelona, Antonio López, 1900?
- Las flores rojas*, Valencia, F.Sempere, 1900
- El triunfo de Don Carlos: fantasías, caprichos, etc.*, Valencia, F. Sempere, 19??
- La entrada de Nozaleda*, Madrid, José Carrascal, 1904
- Darío Regoyos (historia de una rebeldía)*, Madrid, Imprenta F. Peña Cruz, 1921
- ¡Guerra, guerra al infiel marroquí!*, Cuenca, Talleres Tipográficos "El día de Cuenca", 1921
- España bajo el sable: la dictadura (30 años de combates)*, Buenos Aires, Claridad, 1923
- San Lenin (viaje a Rusia)*, París, Agencia Mundial de Librería, 1927
- La revolución española, 1931: ayer y hoy*, Madrid, Claridad, 1931

La relación de Rodrigo Soriano con Valencia fue, por tanto, relativamente corta aunque intensa. Su relación con la música resulta todavía más escasa, pues lo que justifica su inclusión en este trabajo se reduce a una sola obra, *La Walkyria en Bayreuth...*

Publicado en Madrid, este libro fue anunciado insistentemente en Valencia por el diario republicano El Pueblo, durante enero de 1900, con el siguiente texto:

“La Walkyria. Presentando este cupón en la Administración de El Pueblo puede adquirirse - por pesetas 1'50- *La Walkyria en Bayreuth*, libro de Rodrigo Soriano, ilustrado con primorosos fotograbados y en el que se trata de toda la tetralogía de Wagner El Anillo del Nibelungo. Es este libro de gran utilidad a cuantos hayan de asistir a las representaciones de La Walkyria que van a darse en el Teatro Principal de Valencia”¹⁹⁵⁸

Se trataba del proyectado estreno de esta ópera en Valencia,¹⁹⁵⁹ que por esta vez no llegaría a realizarse, debido a las circunstancias que ya se han comentado en esta tesis,¹⁹⁶⁰ lo que al parecer ocasionó gran disgusto entre el público de abonados. No parece haber suficientes datos para conocer hasta qué punto circuló y fue leído el libro de Soriano entre los aficionados de la ciudad. Puede suponerse que tuviera mayor aceptación entre los sectores republicanos que leían El Pueblo, que entre los más conservadores lectores de Las Provincias, donde realizaba la crítica musical el también pro-wagneriano López-Chavarri. De cualquier modo, el libro carece por completo de implicaciones políticas. Un extracto del mismo aparecerá más tarde, en noviembre de 1907, reproducido en una serie de artículos del diario El Radical para introducir el que finalmente será verdadero estreno de *Die Walküre* en la ciudad.

¹⁹⁵⁸ El Pueblo, 1 de enero de 1900 y siguientes

¹⁹⁵⁹ Tal como ya señaló Francisco Carlos Bueno Camejo, el estreno de La Valkiria en la ciudad de Valencia no sucederá hasta el 26 de noviembre de 1907, a pesar de que una lectura apresurada de los almanaques anuales de algunos diarios locales pueda haber inducido a error a otros investigadores, llegándose a señalar entre otras esta fecha de enero de 1900. Véase BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Valencia, Federico Doménech, 1997, p.104-110

¹⁹⁶⁰ Véanse p.393-398

3.3.2 “LA WALKYRIA EN BAYREUTH”

3.3.2.1 DE SUJETO A SUJETO

El libro narra la experiencia personal del autor en su *peregrinación* a los Festivales de Bayreuth durante el verano de 1896. Acude como corresponsal del diario *El Imparcial*, aunque este hecho no se menciona en el libro. Para entonces el Festival, dirigido por la viuda de Wagner Cosima, gozaba ya de buena salud económica, y el ambiente familiar todavía no había sufrido las primeras agrias disputas: Siegfried Wagner se estrenaba como director de orquesta, puesto que alternaba con Felix Mottl (este es el que escuchó Soriano, al que llama “Molt”) y con Hans Richter, mientras que Franz Beidler,¹⁹⁶¹ director de orquesta casado con Isolde Wagner, ejercía como ayudante musical. Será bastante más tarde, cuando Beidler se niegue a reconocer a Siegfried como exclusivo heredero de Bayreuth y quiera jugar un papel más destacado en los Festivales, cuando se produzca la ruptura familiar con la rama de Isolde, seguida de interminables litigios, enfrentamiento familiar que desde luego no será el último. El evento al que asistió Soriano tenía además una considerable relevancia en la historia de los Festivales: se trataba de la segunda vez que se presentaba la Tetralogía en Bayreuth, y Cosima se propuso hacer una reposición casi exacta de la que montara el propio Richard Wagner en vida, en 1876, lo cual recogió finalmente bastantes críticas adversas. Estos aspectos pasan completamente desapercibidos al autor del libro: se trata de su primer contacto directo con Bayreuth, y por tanto es la propia naturaleza de los Festivales y del ambiente wagneriano que los rodea lo que centra toda su atención.

En la dedicatoria Soriano menciona a tres compañeros de viaje: José Borrell, Emilio Roy y Evaristo Audivert. Se sabe que ese año estuvieron también en Bayreuth Fernando Carnicer y Emilio Tuesta.¹⁹⁶²

¹⁹⁶¹ Como director, Beidler tendrá más tarde un importante protagonismo en Barcelona (véanse en esta tesis p.132-133)

¹⁹⁶² ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Tesis doctoral, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003, p.52

Un curioso punto de coincidencia con López-Chavarri inicia la obra, que parece éste haya copiado casi al pie de la letra de Soriano:

“Llega tarde este libro. De Wagner se ha dicho, hablado, escrito, impreso, discutido y ejecutado cuanto se puede decir, hablar, escribir, imprimir, discutir y ejecutar”¹⁹⁶³

Esta afirmación demuestra un conocimiento del nivel de saturación literaria que el mundo wagneriano llevaba consigo ya por esas fechas, conocimiento de ámbito más europeo que peninsular.

Sin embargo, el libro de Soriano ofrece un marcado contraste respecto de los escritos por Benavent y López-Chavarri: no hay aquí apenas referencia a los escritos teóricos del compositor, cuyo contenido concreto probablemente Soriano ignora en su práctica totalidad. En realidad este aspecto apenas parece interesarle, aunque tampoco lo evita: cuando menciona alguna intención estética, la conecta inmediatamente con la persona de Wagner, de manera que la visión del sujeto-compositor prevalece sobre una posible consideración abstracta de la idea estética, que por el contrario constituía el aspecto central para Benavent. El siguiente párrafo puede servir como ejemplo típico de esto:

“Pretendía que la Tetralogía sellase la unión de cuantas revoluciones y atrevidas reformas selló Wagner, la del teatro, la del drama, la de la música. Quiso figurasen en ella los elementos pasionales que movieron, mueven y moverán a la humanidad, sin fijarse para ello en detalles característicos o anecdóticos, sino encerrando personajes y escenas en el vago, aéreo e ilimitado país del símbolo”¹⁹⁶⁴

Con este proceder no nos quedamos finalmente con una exposición programática de intenciones estéticas o filosóficas, sino con la imagen de un personaje titánico cargando sobre sus hombros inmensos trabajos: es esa imagen de un sujeto autoconvertido en Atlas la que se presenta al lector, como proponiendo a éste una admiración de tipo plástico, pero no una participación en las ideas, pues muy poco se ofrece del contenido o la argumentación sobre

¹⁹⁶³ SORIANO, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del wagnerismo. La tetralogía*, Madrid, Tipografía Herres, 1898, p.5

¹⁹⁶⁴ SORIANO, R.: *Op.cit.*, p. 69-70

tales ideas o trabajos. De este modo, si Soriano afirma que Wagner quiso encerrar personajes y escena en el vago “país del símbolo”, puede afirmarse que su libro recorre justamente el camino contrario, encerrando ideas y planteamientos en el muy concreto país de la imagen plástica y del personaje.

En el trabajo de *pintar* el personaje ya fallecido de Wagner, y eventualmente también el de sus familiares vivos que dominan en el teatro (Cosima y Siegfried), Soriano se interesa en recoger información, pero sin pretensiones de realizar una exposición sistemática: prevalece el tono de crónica de viaje; un mosaico de anécdotas se ofrecen como quien contempla paisajes diversos a través de una ventanilla, descritos sin idealizaciones ensoñadoras, con realismo, y rehuendo una valoración final. “¿Cómo era Wagner? Son tantos y tan contradictorios los datos que acerca de él he oído estos días!”¹⁹⁶⁵

El aspecto subjetivo no resulta relevante solamente respecto de la imagen de Wagner, sino que cabe afirmarlo principalmente en lo que respecta al propio autor del libro: Soriano escribe y describe en primera persona, y el libro sigue en su mayor parte el planteamiento de crónica de viajes que ya le resultaba familiar como escritor. De hecho, incluye abundantes pormenores e impresiones del viaje sin relación alguna con el asunto wagneriano.

Este planteamiento subjetivo de Soriano no es un mero convencionalismo literario, sino que aparece como una actitud permanente, a menudo de carácter defensivo. Ya en las páginas introductorias aprovecha la mención a diversas críticas de que había sido objeto para dejar sentada su independencia: al parecer durante su viaje recibió un telegrama de wagnerianos madrileños, protestando indignados “de las bromas que se permite usted en sus artículos sobre Wagner”, y más tarde le llegó alguna carta que protestaba en sentido contrario, contra su excesiva adulación al compositor. Soriano apostilla: “No estoy ni con los del telegrama ni con los de la carta. Estoy conmigo mismo.”¹⁹⁶⁶

¹⁹⁶⁵ SORIANO, R.: Op.cit., p.149

¹⁹⁶⁶ SORIANO, R.: Op.cit., p.11

El autor se define a sí mismo como sujeto, y es consecuente actuando como sujeto, en cuanto personaje de su propio libro: “Voy como el curioso - escribe-, por más que muchas veces tenga que cubrirme con el sayal, el bordón y las conchas del peregrino wagneriano”¹⁹⁶⁷ Incluso no duda en recurrir a la desacreditación de su propia competencia, con tal de ganar autonomía de juicio, como cuando proclama no ser escritor, ni músico, ni crítico, por lo que se permite hablar “con aquella libertad y desenfado que presta la ignorancia”¹⁹⁶⁸

Teniendo en cuenta estos planteamientos subjetivos -o más exactamente intersubjetivos-, se deduce fácilmente que Soriano podía llegar a admirar las obras de Wagner, pero malamente hacer lo propio con los aspectos más enajenados del comportamiento adulator de los wagnerianos. Soriano no critica directamente este wagnerismo devocional, sino que *dibuja* su caricatura, poniendo especialmente de manifiesto su carácter pseudoreligioso: de la tumba del compositor afirma que “allí está enterrado el Dios de los wagnerianos, Ricardo Wagner”,¹⁹⁶⁹ y respecto de la expectación que precede a la representación, carga tintas marcando el paralelo con un acto litúrgico al señalar cómo “los fanáticos, puestos de rodillas junto al altar de Wagner, esperan, temblorosos, la consagración del templo por divina música”.¹⁹⁷⁰ Desde el punto de vista wagneriano, Bayreuth se describe como un centro de culto que ha ido ganando autoridad con el tiempo: tras la primera fase polémica, fueron acudiendo “tibios creyentes”, hasta que “ya muerto el maestro, su arte y su persona se convirtieron en culto”.¹⁹⁷¹

Sus compañeros de viaje tampoco se libran de la caricatura: “el otro compañero confiesa que lleva en su maleta todos los libretos del maestro de Bayreuth, un rosario y hasta unas botas bien forradas con objeto de no producir el menor ruido durante las representaciones, y una pócima que le impida estornudar mientras oficie Wagner”.¹⁹⁷²

¹⁹⁶⁷ SORIANO, R.: Op.cit., p.11

¹⁹⁶⁸ SORIANO, R.: Op.cit., p.133

¹⁹⁶⁹ SORIANO, R.: Op.cit., p.107

¹⁹⁷⁰ SORIANO, R.: Op.cit., p.59

¹⁹⁷¹ SORIANO, R.: Op.cit., p.39

¹⁹⁷² SORIANO, R.: Op.cit., p.25-26

3.3.2.2 ENTRE HUMOR Y FASCINACION

El humor de Soriano, de notable calidad, no constituye solamente un medio eficaz para amenizar la lectura del libro, sino que lo usa como herramienta para convertir en caricatura los aspectos más idealizados y devocionales del wagnerismo. No es, sin embargo, un humor corrosivo: los personajes o situaciones sobre las que descarga el humor no adquieren con ello un carácter odioso o repulsivo para el lector; el humor tiene simplemente el efecto de devolver lo idealizado a una realidad de carácter más cotidiano, de desacreditar el ideal revelándolo como pose, y en definitiva de mantener así para el libro el carácter plástico de una crónica pintoresca.

La naturaleza de este humor no cambia a lo largo del libro, pero su funcionalidad va adquiriendo un importante giro a partir del capítulo III, cuando inicia la descripción de su entrada en Alemania: “reino nebuloso de Baviera, desgobernado por una dinastía de reyes dementes y regido por otra de músicos.”¹⁹⁷³ A partir de aquí va introduciendo un elemento de admiración que alcanza en torno a Bayreuth algunos momentos de fascinación. Lo que suscita esa admiración del escritor no es el aspecto enfático del wagnerismo, sino los momentos de sencillez alejados del eje central del movimiento wagneriano, respecto del cual no deja nunca de marcar las distancias. Llama su atención, por ejemplo, una conversación entre marido y mujer (real o imaginada, pues Soriano confiesa no saber alemán): la mujer mira el cartel anunciador de un concierto y dice estar harta de escuchar la *Heroica* de Beethoven, a lo que el marido responde tras bostezar que “eso se cura con un par de conciertos de Bach”.¹⁹⁷⁴ A continuación describe una banda militar tocando en Munich piezas de Wagner en medio de un silencio profundo: “las soberbias creaciones de Wagner, tan discutidas fuera de Alemania, aun por doctos, no causaban el menor asombro a la carnicera de la esquina y al pastelero ambulante, que se detuvieron como para gozar de un espectáculo conocido de antiguo”.¹⁹⁷⁵ Los paisajes de Baviera, a la que proclama reiteradamente “país de la música” o

¹⁹⁷³ SORIANO, R.: Op.cit., p.22

¹⁹⁷⁴ SORIANO, R.: Op.cit., p.23

¹⁹⁷⁵ SORIANO, R.: Op.cit., p.23

“templo de la música”,¹⁹⁷⁶ colaboran a un efecto entre la admiración y la fascinación que alcanza su climax al escuchar la música de Wagner en Bayreuth. El humor de Soriano sigue evitando las idealizaciones, pero en este contexto llega a adquirir el carácter de una pesada carga, admitiendo que sería preferible poder prescindir de realidades cotidianas y entregarse a la ensoñación. La llegada del correo, devolviendo a los wagnerianos de Bayreuth la preocupación por sus negocios y asuntos cotidianos, es pintada como el efecto de un jarro de agua fría: “¡Oh correo, correo maldito, que logras con tu perfidia desvanecer la nube de ensueños en que vivimos!”¹⁹⁷⁷ Quizás el autor sea perfectamente consciente del paralelismo de esta exclamación con las quejas del Wotan de la Tetralogía cuando le recuerdan los negocios sucios que ha tenido que pactar para construir el palacio del Walhalla, o cuando su esposa Fricka le muestra el lado miserable de su propia realidad. En tal caso, la frase encerraría una analogía profundamente corrosiva entre el wagnerismo de Bayreuth y el mundo del Walhalla recreado por Wagner, construido a base de negocios injustos, y destinado a una destrucción apocalíptica. Soriano no desarrolla esa comparación, pero se preocupa de evidenciar la distancia entre el público que Wagner imaginaba y el público real de aquel Bayreuth:

“Wagner, aquel griego disfrazado con el levitón de pastor protestante, no pensó, sin duda, que su adaptación del alegre kerkis o gradería del teatro griego y del peripatos o galería al teatro de Bayreuth acabaría por servir de tenebroso y extravagante asiento, no a melencólicos románticos, ni a ceñudos clásicos, ni a espartanos intolerantes, ni a señores académicos, ni a reflexivos filósofos, sino a la fina flor de la cocotte del boulevard, del Hydr-Parck, del Prater o del Pincio.”¹⁹⁷⁸

El elemento de fascinación en el libro de Soriano alcanza su climax en relación con lo puramente musical: “Por mi parte, confieso que pocas obras musicales he oído que tan honda impresión me produjesen”.¹⁹⁷⁹ La descripción que hace de sus impresiones carece de tecnicismos musicales de ningún tipo, utilizando en cambio una buena carga de adjetivos enfáticos y de comparaciones plásticas.

¹⁹⁷⁶ SORIANO, R.: Op.cit., p.22

¹⁹⁷⁷ SORIANO, R.: Op.cit., p.137

¹⁹⁷⁸ SORIANO, R.: Op.cit., p.61

¹⁹⁷⁹ SORIANO, R.: Op.cit., p.76

Dada la personal fascinación que termina manifestando Soriano por la música de Wagner, el humor que se dirige contra el propio compositor también toma ese tinte de pesada carga, pero no deja de interesarle. Soriano se preocupa de visitar un establecimiento dedicado a coleccionar todo tipo de caricaturas y chismes que contra Wagner se hayan publicado en cualquier parte del mundo; casi todos de fecha pasada, pues la fase aguda de crítica antiwagneriana llevaba tiempo concluida. Su juicio resulta evidente a este respecto: “¡Gran obra, humana obra, la caricatura wagneriana, que acompaña al maestro inmortal como para señalar todas las cruces de su Calvario y los vasos todos en que bebió la hiel!”¹⁹⁸⁰ Su animadversión hacia este humor llega a ser muy explícita, agrupándolo en el género de “blasfemias, ladridos, rebuznos, relinchos, berridos y graznidos con que nuestra deliciosa humanidad ha obsequiado siempre a los hombres superiores”.¹⁹⁸¹

En cuanto al humor que sí dirige Soriano contra el wagneriano, cuando la profesión de wagnerismo implica cuestiones de sacrificio personal -ya sea entre aficionados, entre cantantes o entre músicos-, se dibuja un cuadro que oscila entre la caricatura y el respeto. No deja de referir el trabajo penoso de la orquesta, las voces que no pueden lucirse ante el público, cuya gloria “no alcanza los favores del amor propio”, el público que debe guardar un religioso silencio, pero la admiración que los wagnerianos intentan suscitar sobre estos sacrificios deriva más bien en un cuadro pintoresco. Llama la atención de Soriano especialmente el caso de las mujeres, que en el contexto de los teatros más frecuentados de Europa usaban las representaciones operísticas a modo de particular escaparate social, pero que en Bayreuth debían permanecer en una sala oscura y despojadas de sus sombreros para no entorpecer la visión:

“Hasta que se piensa que las hermosuras más celebradas de Europa, desde la altiva princesa hasta la que pesca en ruin barca... por los boulevares de París, ofrecen en holocausto de Wagner el sacrificio del amor propio y de la propia hermosura, condenándose a grosera oscuridad y a forzoso recato, hasta entonces no se mide el amor, el heroico entusiasmo que hacia el maestro sienten”¹⁹⁸²

¹⁹⁸⁰ SORIANO, R.: Op.cit., p.8

¹⁹⁸¹ SORIANO, R.: Op.cit., p.118

¹⁹⁸² SORIANO, R.: Op.cit., p.61

No obstante, el realismo de Soriano prevalece siempre sobre la idealización que puede producir fácilmente la admiración, y a raíz de su conocimiento de algunos chismes y conversaciones niega tajantemente que los cantantes wagnerianos carezcan de la vanidad personal que se considera propia del gremio.¹⁹⁸³

Este realismo militante, cuyo principal instrumento es el humor, protagoniza precisamente las frases que concluyen el libro, a propósito de una casa ocupada por un carnicero, y que lucía un cartel anunciando ser la casa del histórico Hans Sachs:

“El salchichero al vernos tan embebidos sonrío desde el mostrador. ¡Ignora quizás quién fue Hans Sachs; pero desde que se mudó a la casa sabe que vende muchas salchichas! Y he aquí cómo acaban las revoluciones musicales y los viajes a Alemania.”¹⁹⁸⁴

Soriano parece reproducir así en torno al mundo wagneriano itinerante una dualidad análoga a la vieja dualidad cervantina entre Quijote y Sancho, lo cual implica una crítica del mundo wagneriano en el mismo sentido que el Quijote lo era del caballero novelesco, y al tiempo prefigura anticipadamente la fascinación que la generación del 98 sentirá hacia la figura quijotesca, como expresión de un idealismo descontextualizado, correspondiendo aquí a la fascinación personal que Soriano reconoce hacia Wagner, en esta publicación de 1898: “Como curioso fui hace dos años a Bayreuth, y volví como convencido”.¹⁹⁸⁵

¹⁹⁸³ SORIANO, R.: Op.cit., p.133

¹⁹⁸⁴ SORIANO, R.: Op.cit., p.160

¹⁹⁸⁵ SORIANO, R.: Op.cit., p.5

3.3.2.3 CUESTIONES GEOGRAFICAS

El libro de Soriano tiene un curioso paralelismo con el de Benavent en lo que respecta a la asociación entre cuestiones estéticas y geográficas. El elemento indefinido y encubridor de la niebla se asocia también aquí con la estética wagneriana, “Wagner ha evocado –dice- una raza que aparece rasgando espesísimas nieblas”.¹⁹⁸⁶ También en Soriano, como en Benavent, la diferencia ecológica se expone como determinante de una diferencia estética insalvable, si bien Soriano -a diferencia de Benavent- no la utiliza para desacreditar ese mundo que se entiende como diferente, sino para marcar su distancia. El autor ironiza sobre la distinta opinión del propio Wagner al respecto, cuando en una carta a Liszt manifestaba que de vivir en Nápoles, Andalucía o las Antillas, podría escribir mejor música que en el brumoso país alemán, que predispone a la abstracción:

“De haberse cumplido el deseo de Wagner, quizá se debiera a España y principalmente a la tierra del cante jondo, de la manzanilla y de los toros, la obra más seria, filosófica y oscura que en los modernos tiempos se ha producido ¡Y si Wagner hubiera traspasado el germánico Olimpo a los vergeles de Andalucía, quién sabe si, como tantos otros extranjeros ilustres, hubiese claudicado entregándose al *dolce far niente*, patrimonio de la tierra de María Santísima, tan mal avenida con las asperezas de Odin y la neblina de los Eddas!”¹⁹⁸⁷

La carencia de plasticidad -siendo tal plasticidad una de las inclinaciones básicas de este libro- constituye para Soriano un déficit alemán por excelencia: “los alemanes no tienen sentido plástico”,¹⁹⁸⁸ afirma. Esto afecta a sus propias mujeres y finalmente al prototipo de la Brünhilde wagneriana, “una cocinera regularmente educada y pulida”,¹⁹⁸⁹ como afecta también a la escenografía, que compara desventajosamente con otra representación presenciada en París, “aquellos tonos pardos, sobrios, grises, apagados que caracterizan las representaciones wagnerianas, no nos entran por los ojos”,¹⁹⁹⁰ y afecta también

¹⁹⁸⁶ SORIANO, R.: Op.cit., p.69

¹⁹⁸⁷ SORIANO, R.: Op.cit., p.74

¹⁹⁸⁸ SORIANO, R.: Op.cit., p.124

¹⁹⁸⁹ SORIANO, R.: Op.cit., p.121

¹⁹⁹⁰ SORIANO, R.: Op.cit., p.124

al propio teatro de Bayreuth, que “comparado con nuestros teatros, todo luz y colores, recuérdanos vagamente una capilla evangélica al lado de un templo católico”.¹⁹⁹¹ La música de Wagner, en definitiva, puede terminar reconociéndose como maravillosa, pero se adscribe a un logro nacional no exportable, que deberá gozar de un culto igualmente nacional: “el pueblo alemán le levantará un monumento semejante a la gigantesca Germania”.¹⁹⁹²

Esta adscripción sistemática a cuestiones estético-geográficas en todos los pormenores de la representación, adolece por parte de Soriano de un cierto desconocimiento sobre algunas circunstancias del evento. La austeridad escenográfica y de vestuario se debía sobre todo a las intenciones de Cosima, pues la vieja escenografía de Hoffmann y el vestuario de Döpler, usados en 1876, ya habían sido vendidos. Max Brückner se encargó de rehacer los decorados, pero procurando que fuesen más monocromos y realistas que los originales, mientras que los vestuarios nuevos corrieron a cargo del paisajista Hans Thoma y el ilustrador Arpad Schmidhammer, que siguieron instrucciones de austera sencillez para adaptarlo a los decorados, recurriendo a veces a túnicas sin adornos, lo que resultaba una notable diferencia respecto a los de 1876.¹⁹⁹³

Resulta interesante, desde un punto de vista que trasciende ampliamente el momento y lugar de la narración, constatar la dualidad que percibe Soriano entre la Alemania musical, artística o legendaria por un lado, dentro de la cual adscribe por derecho propio la obra de Wagner, y por otro la Alemania militar, artífice de la unificación de 1871 por la belicosa vía prusiana. El desfile de un batallón por las calles de Nuremberg sirve para describir esta dualidad a modo de disonancia:

¹⁹⁹¹ SORIANO, R.: Op.cit., p.62. Conviene notar al respecto que algunos templos católicos españoles, entre ellos la propia catedral de Valencia, estaban por entonces totalmente recubiertos al gusto neoclásico; no como ahora, que se ha preferido retirar el recubrimiento para volver a hacer visible la estructura gótica.

¹⁹⁹² SORIANO, R.: Op.cit., p.6

¹⁹⁹³ SPOTTS, F.: *Bayreuth: A History of the Wagner festival*, Yale University Press, 1996

“¡La venerable Germania, adormecida en sus inmortales misteriosas leyendas, sentíase brutalmente humillada por los envanecidos y bárbaros soldados de la imperial Alemania de hoy, poseída de su fuerza, orgulloso verdugo de la raza latina!”¹⁹⁹⁴

Esta dualidad alemana es en principio resuelta por Soriano en favor de la primera, pues “más han sonado en el mundo los acordes de Wagner que el estampido del cañón alemán y el silbar de las balas prusianas”.¹⁹⁹⁵ Evidentemente, estaba lejos el autor de imaginar la cohabitación entre las dos facetas alemanas que precisamente protagonizará el Bayreuth wagneriano durante el periodo en que Winifred¹⁹⁹⁶ -mujer de Siegfried Wagner- dirigirá el Festival, aunque cierta observación parece insinuar alguna intuición en ese sentido:

“Es Cósima Wagner (...) El coche pasa rápidamente; los soldados del cuartel saludan también, y en poco está que presenten armas. Al fin y al cabo se trata de los verdaderos soberanos de Bayreuth, de los reyes del País de la Música”.¹⁹⁹⁷

3.3.2.4 ARGUMENTO PINTADO

Los capítulos XII al XV están dedicados a describir la Tetralogía presenciada por el escritor, tras algunas observaciones en el capítulo precedente sobre la manera en que Soriano supone que Wagner afrontó su trabajo creativo. No aparecen a este respecto ideas estéticas, políticas, ni apenas circunstancias biográficas, sino una fuerte asociación con la naturaleza, tanto en las motivaciones que atribuye al propio Wagner, como luego en la narración del argumento. Soriano utiliza esta asociación con la naturaleza para destacar por un lado la idea romántica de genio creador como símil divino, y

¹⁹⁹⁴ SORIANO, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del wagnerismo. La tetralogía*, Madrid, Tipografía Herres, 1898, p.158

¹⁹⁹⁵ SORIANO, R.: *Op.cit.*, p.159

¹⁹⁹⁶ Winifred Williams (1897-1980), huérfana inglesa que después tomó el apellido de su padre adoptivo Klinworth, un músico amigo de Wagner, casó con Siegfried Wagner -hijo de Richard Wagner- en 1915, y tras la muerte de éste en 1930, dirigió personalmente los Festivales de Bayreuth hasta el final de la Segunda Guerra mundial. El periodo de Winifred es conocido por la estrecha relación en que puso al Festival con el nazismo, relación favorecida por los gustos musicales de Hitler, por las inclinaciones políticas de Winifred, y por la amistad personal que mantuvieron ambos.

¹⁹⁹⁷ SORIANO, R.: *Op.cit.*, p.28-29

por otro lado para insinuar la posibilidad de un concepto de hombre vinculado a la naturaleza, alejado de la civilización, pero cuya potencia instintiva no guarda ya ninguna semejanza con el buen salvaje rousseauiano:

“ Miró (Wagner) cara a cara a la naturaleza, e inspirándose directamente en los encantos de ésta, como creador de un mundo que era, la engendró con valentía y con grandeza, robando aromas y ruidos al bosque y al río, fragor a la tempestad y al torrente, impregnó música y poesía de la frescura del campo, copió el libre sentir que los hombres gozaban cuando sin trabas ni opresiones sociales entregábanse por igual al frenético e ilimitado amor, a la bárbara maldad o al heroísmo salvaje e inconsciente”¹⁹⁹⁸

Esta visión del arte de Wagner como imitación de la naturaleza, insinúa en torno de la creación wagneriana un carácter de necesidad que el Wagner de 1850 compartía, si bien con una argumentación mucho más abstracta.¹⁹⁹⁹

Durante la descripción del argumento, es la pintura de la naturaleza lo que domina la mayor parte del relato, y resulta curioso observar que en torno de ella el estilo literario de Soriano pierde agilidad e ironía, adquiriendo un carácter prolijo y enfático que no es raro entre quienes escriben sobre Wagner, y que en el terreno de las ideas tiene buena representación en Wagner mismo. Esto resulta obvio ya en la misma descripción del “admirable” prelude instrumental del Rheingold, cúmulo de imágenes sin vocabulario específicamente musical²⁰⁰⁰:

¹⁹⁹⁸ SORIANO, R.: Op.cit., p.75

¹⁹⁹⁹ En palabras de Wagner: “La necesidad (Noth) acabará con el infierno del lujo; enseñará a los espíritus atormentados y carentes de exigencia, que este infierno encierra en su interior la sencilla, la simple exigencia del hambre y de la sed, pura y humanamente sensibles; nos remitirá, además, comunitariamente, al nutritivo pan, al agua clara y dulce de la naturaleza; los gozaremos realmente en común, y seremos, en común, verdaderos seres humanos. Además, concertaremos juntos la alianza de la sagrada necesidad, y el beso fraternal que la sellará será la obra de arte común del futuro.” WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Universidad de Valencia, Valencia, 2000, p.37; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.85-86, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1096-1097 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 50).

²⁰⁰⁰ Además de la carencia que pudiera tener Soriano para expresarse en estos términos, es notable que el propio Wagner, en su abundantísima producción literaria, apenas da pistas sobre su técnica musical.

“En la orquesta subterránea se revuelve honda y agitada marea; los instrumentos gimen y se atropellan, encrespándose como si les agitara tempestuoso viento; luego callan, se apagan o se adormecen, broncos e iracundos cual gigantesca oleada que se retirara enfurecida de la playa: ya estallan en furibundos clamores, ya mantienen sordo y tétrico motivo que resuena hasta las profundas entrañas de la orquesta”²⁰⁰¹

En esta orgía descriptiva de la naturaleza, desaparece la artificiosidad del decorado: Soriano habla de cada cuadro escénico como si estuviera presenciando paisajes reales. Los personajes entran en este marco natural empequeñecidos en su aspecto volitivo, son descritos casi pictóricamente: lo primero que parece interesar a Soriano del personaje es su aspecto visual, lo segundo (casi a la par) su carácter específico, y sólo como consecuencia de este último presenta algo de sus intenciones concretas, reducidas a la mínima expresión, como apéndice inseparable de su carácter. Este menosprecio volitivo hace que Soriano apenas se esfuerce por dar cuenta del complejísimo entramado de intenciones cruzadas que constituyen la intrincada acción del drama, y por tanto fuerza una síntesis extrema sobre esa acción, que nos ofrece la ventaja de facilitarnos con muy pocas palabras su interpretación sobre el significado y esencia del drama. De hecho, es precisamente el carácter corrosivo que la acción volitiva supone contra la naturaleza, lo que Soriano entiende como esencia de este drama, con una adscripción de sexos para ambos paradigmas (obviamente, femenino para la naturaleza y masculino para la acción):

“Las hijas del Rihn, embebidas en sus cantos, ignoran que para las disputas de los hombres se hizo el mundo”,²⁰⁰² y “en la tierra todo es duelo, incendio, combate y muerte desde que los hombres se la disputan”.²⁰⁰³

Esa concepción separada por sexos puede parecernos un aspecto bastante explícito en todas las tramas wagnerianas, pero no era un punto de vista muy frecuentado en la época.

²⁰⁰¹ SORIANO, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del wagnerismo. La tetralogía*, Madrid, Tipografía Herres, 1898, p.83

²⁰⁰² SORIANO, R.: *Op.cit.*, p.81

²⁰⁰³ SORIANO, R.: *Op.cit.*, p.88

La poca simpatía de Soriano hacia los aspectos volitivos puede servir para explicar -en llamativo contraste con López-Chavarri- su poca consideración hacia el personaje de Wotan, el más fríamente maquinador del drama: “Es Wotan, -nos cuenta- dios sin carácter ni fuerza, imbécil de derecho propio, dominado por su esposa, cicerone musical que sirve a Wagner para llevar de su mano al espectador”,²⁰⁰⁴ y cuando reaparece en el primer acto de Siegfried no deja de apostillar que lo creía ya perdido “sin gran dolor de corazón, lo confesamos”,²⁰⁰⁵ y por supuesto, respecto del diálogo que sigue entre el dios y Mime -los dos maquinadores de esa tercera jornada de la Tetralogía-, “la escena sobra por completo para el interés del acto”.²⁰⁰⁶

Consecuentemente, son las escenas más directamente relacionadas con la naturaleza las que entusiasman a Soriano; entre ellas, evidentemente, la célebre escena en que Siegfried escucha los murmullos del bosque en las inmediaciones de la cueva de Fafner, de hecho su escena preferida:

“...la escena idealmente hermosa de la obra y una de las más inspiradas que haya escrito Wagner, es aquella en que Sigfrido, oculto entre espesísimos árboles, asiste a la para él novísima y admirable evocación de la naturaleza”²⁰⁰⁷

Siegfried es el primer personaje masculino donde se cumple la asociación con la naturaleza, hasta entonces patrimonio femenino, y Soriano no duda en considerarlo como el más atractivo, el “único personaje de la Tetralogía de quien verdaderamente se encariña el espectador”.²⁰⁰⁸ La naturaleza en Siegfried no es sólo una contemplación externa, sino que se asume internamente en la forma de fuerza instintiva que rige sus actos, convirtiéndolo para otros autores en el personaje de tipo dionisiaco que el mismo Nietzsche de dos décadas antes admiraba, y en el cual este filósofo llegó a cifrar expresamente -durante su época wagneriana- las esperanzas del pueblo alemán, visionándolo precisamente en torno a esa misma admirada escena cuando escribía: “un día ese espíritu se encontrará despierto, con toda

²⁰⁰⁴ SORIANO, R.: Op.cit., p.86

²⁰⁰⁵ SORIANO, R.: Op.cit., p.97

²⁰⁰⁶ SORIANO, R.: Op.cit., p.97

²⁰⁰⁷ SORIANO, R.: Op.cit., p.97

²⁰⁰⁸ SORIANO, R.: Op.cit., p.105

la frescura matinal de un enorme sueño: entonces matará al dragón, aniquilará a los pérfidos enanos y despertará a Brunilda, ¡y ni siquiera la lanza de Wotan podrá obstaculizar su camino!”.²⁰⁰⁹ La visión de Soriano en torno a Siegfried, sin llegar al extremo opuesto del buen salvaje rousseauiano, es considerablemente más inocua, con referencias infantiles:

“Cuantos fueron niños y llevan, aun siendo hombres, algo de candoroso e ingenuo en su corazón, habrán por fuerza mil veces soñado con el suelto y alegre mozo que aparece en la cueva del enano Mimo (sic) en el primer acto de Sigfrido”²⁰¹⁰

Toda la jornada de Siegfried, de hecho, es considerada por Soriano un “adorable cuento de hadas, de poesía fresca, clara, hermosa y profundamente humana”.²⁰¹¹ Es a partir de aquí que el escritor estima más interesante la acción, entre otras cosas “por desarrollarla caracteres humanos y verdaderamente interesantes”, aunque la descripción que hace de las peripecias no resulta en adelante más detallada. Los principios más abstractos que gobiernan el discurrir de los hechos carecen por completo de interés para Soriano, y en esto es donde la diferencia con López-Chavarri resulta llamativa. Para el compositor valenciano, es la ley natural de perpetua renovación lo que se transgredía según el argumento wagneriano, y por tanto es Wotan y su deseo de perpetuarse el centro del problema; en Soriano, cuya visión de la naturaleza resulta mucho más pictórica, no se percibe ley abstracta alguna natural, con lo que su idea de transgresión resulta más primaria, descrita como un mundo masculino dominado por instintos de poder que viene a perturbar una naturaleza de connotaciones femeninas, con lo que el suceso central de la Tetralogía pasa a Alberich y su robo del oro (que López-Chavarri, precisamente, intentaba pasar por alto), mientras que procura olvidar a Wotan (sobre el que se centra López-Chavarri). El episodio donde aparece Erda anunciando explícitamente esa ley que para López-Chavarri constituye la

²⁰⁰⁹ NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p.189

²⁰¹⁰ SORIANO, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del wagnerismo. La tetralogía*, Madrid, Tipografía Herres, 1898, p.93

²⁰¹¹ SORIANO, R.: *Op.cit.*, p.93

explicación de toda la trama (“todo cuanto vive ha de perecer”),²⁰¹² merece para Soriano una consideración puramente descriptiva que liquida en una sola frase: “Erda, la profetisa, en lamentoso cantar, desde las entrañas de la tierra suspirando, anuncia la ruina y muerte de quien posea el maldito metal”.²⁰¹³

En cuanto a las valoraciones que hace Soriano sobre los aspectos de la interpretación que pudo presenciar, se centran en la escenografía, mientras que la referencia a voces y músicos escasea, siendo especialmente elogiosas para la orquesta; una orquesta integrada por músicos de diversa procedencia convocados para la ocasión -igual que en la actualidad-, cuya disposición oculta ideada por Wagner así como las condiciones acústicas de la sala son también elogiados en el libro: “Basta oír cinco minutos la sublime orquesta de Bayreuth para convencerse del maravilloso progreso realizado por Wagner al ocultarla”.²⁰¹⁴ Su juicio sobre las voces es más escueto y menos incondicional. Su admirado personaje de Siegfried no parece haber alcanzado la plasmación musical idónea: “La ejecución de Siegfried por parte del tenor no es perfecta” y “la voz no alcanza la flexibilidad y el encanto natural en el juvenil y ardiente enamorado de Brunilda”.²⁰¹⁵ Por el contrario, el intérprete en el papel de Mime considera que ha sido “el héroe de la fiesta”: “es actor cómico de notable expresión; su mímica describe a maravilla cuanto de perfidia, de ironía, de ruindad y de picardía puso Wagner en el repugnante enanillo”.²⁰¹⁶ Estas expresiones manifiestan un mayor interés de Soriano por la gesticulación en escena que por la propia interpretación musical, lo que por un lado explica su preferencia hacia ese personaje, y por otro explica su distanciamiento hacia la escuela interpretativa de Bayreuth, especialmente cuidadosa en no prodigar más gestos de los necesarios, precisamente para no contradecir con gestos la expresión musical, tendencia que Soriano atribuye a una escuela alemana en general:

²⁰¹² “Alles was ist, endet” *Rheingold*, escena cuarta. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.5, p.434, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2619 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 5, p. 262)

²⁰¹³ SORIANO, R.: Op.cit., p.86

²⁰¹⁴ SORIANO, R.: Op.cit., p.76

²⁰¹⁵ SORIANO, R.: Op.cit., p.99

²⁰¹⁶ SORIANO, R.: Op.cit., p.99

“Los cantantes alemanes pertenecen a una escuela marmórea, inmóvil, pero de una majestad que no enamora”²⁰¹⁷

Soriano no ofrece en su libro nombres de ninguno de los cantantes, ni tampoco fechas, por lo que no se puede determinar a partir del libro cual de los dos cantantes que se alternaban en algunos papeles escuchó. El reparto de esa Tetralogía en Bayreuth de 1896 corrió a cargo de los siguientes intérpretes vocales:

Wotan: Carl Perron y Hermann Bachmann
Donner: Hans Thomaszek y Hermann Bachmann
Froh: Emil Gerhäuser y Alois Burgstaller
Loge: Heinrich Vogl
Fasolt: Ernst Wachter
Fafner: Johannes Elmlad
Alberich: Fritz Friedrichs
Mime: Hans Breuer
Fricka: Marie Brema
Freia: Marion Weed
Erda: E.Schumann-Heink
Hijas del Rhin: Josefine von Artner, Katharina Rösing, Olive Fremstad
Siegmund: Emil Gerhäuser y Heinrich Vogl
Hunding: Ernst Wachter
Sieglinde: Rosa Sucher
Brünhilde: Ellen Gulbranson y Lilli Lechmann
Siegfried: Wilhelm Grüning y Alois Burgstaller
Gunther: Carl Gross
Hagen: Johannes Elmlad y Carl Grengg
Gutrune: Luise Reuss-Belce
Waltraute: E.Schumann-Heink
Nornas: Marie Lehmann, Luise Reus-Belce, Olive Fermstad

²⁰¹⁷ SORIANO, R.: Op.cit., p.99

3.3.2.5 EL LIBRO DE SORIANO EN EL CONTEXTO VALENCIANO

Cabe suponer que el libro de Soriano jugó un papel de cierta relevancia en la expectación que el programado estreno de *Die Walküre* despertó entre los aficionados valencianos hacia 1900, y después en el definitivo estreno de 1907. En esta segunda ocasión, como se ha visto, el diario El Radical reproducía en días sucesivos algunas páginas de este libro, si bien son los días de escisión y animadversión entre blasquistas y sorianistas, lo que hace difícil pensar que lo leyesen blasquistas que no lo hubiesen hecho con anterioridad.

El hecho de que el autor se distancie del mundo wagneriano y manifieste haber acudido a Bayreuth como mero curioso, para después proclamar su incondicional fascinación ante la obra de Wagner, genera en el lector que no disponga de otras referencias una fuerte curiosidad hacia esta música. Por otro lado, el énfasis de Soriano sobre los aspectos visuales tiende a canalizar una parte importante de esa expectativa hacia los recursos escenográficos, respecto de los cuales el Teatro Principal de Valencia no se encontraba a la altura requerida por la obra. En este mismo sentido se manifestaba el bien documentado López-Chavarri, con ocasión del intento de estreno de 1900, desde las páginas de Las Provincias:

“razones fáciles de comprender, dados los medios teatrales que nuestra capital ofrece actualmente para realizar semejante empresa, hace posible la duda respecto al alcance que el drama musical de Wagner puede tener entre nosotros”²⁰¹⁸

Sea cual fuese el ámbito de sus lectores, la obra de Soriano puede haber ejercido sobre ellos una influencia en los siguientes sentidos:

²⁰¹⁸ Las Provincias, 29 de diciembre de 1899

a) Al no incidir sobre teorías estéticas ni de ningún tipo, que apenas son insinuadas, la impresión que ofrece sobre el lugar que ocupa la obra de Wagner dentro del desarrollo cultural general, sigue siendo unidimensional, de simple progreso dentro de una misma línea compartida: está claro -para Soriano- que Wagner supera la ópera precedente, como también la contemporánea, y que contiene planteamientos distintos, pero al no ser apenas explícito sobre éstos, el lector poco informado encuadrará sus logros dentro de una evolución general de tipo lineal, donde lo posterior supera lo anterior, más que dentro de una controversia estética presente.

b) Puesto que las especificidades de carácter en trama y personajes -estas sí, remarcadas en el libro- son adscritas por Soriano a un contexto geográfico alemán intransferible, el libro invita al desaliento sobre la emulación directa de los logros wagnerianos. Es improbable que la obra de Soriano haya ejercido influencia relevante sobre músicos y compositores locales, dado el escaso nivel de conocimientos musicales que en todo momento evidencia el autor, aunque sí puede haber ejercido cierta influencia disuadiendo a algunos sectores del público de reclamar emuladores del estilo wagneriano entre los compositores más próximos. En lo que respecta a estos compositores, resulta bien conocida la importancia del magisterio de Felipe Pedrell durante la época, influyente entre otros muchos en la trayectoria de Eduardo López-Chavarri Marco, y que actuaba en ese mismo sentido: admiración hacia lo wagneriano, pero búsqueda de caminos propios, nacionales.

c) El mundo de los wagnerianos, con su tendencia polemista y su movimiento asociativo ya vivo en Barcelona y en Madrid, es descrito bajo el prisma de la caricatura, lo cual sólo podía ejercer una influencia disuasoria respecto a que dichos fenómenos asociativos se reprodujesen en Valencia, sobre todo teniendo en cuenta que el autor no se posiciona contra la música de Wagner, sino completamente a favor.

3.4 VICENTE BLASCO IBAÑEZ

3.4.1 DATOS BIOGRÁFICOS

La figura y obra de Vicente Blasco Ibáñez son de sobra conocidas. Nacido en la ciudad de Valencia el 27 de enero de 1867,²⁰¹⁹ hijo de aragoneses dedicados al pequeño comercio -procedencia geográfica muy frecuente en la Valencia de aquellos años-, e inclinado precozmente tanto a la política como a la literatura.²⁰²⁰ El encanto de la música no le resultaba ajeno, pero rechazaba su aprendizaje:

“Yo amo la música tanto o más que la literatura. Pero siempre me inspiró el solfeo un horror sólo comparable al que siento ante los números y las fórmulas algebraicas”.²⁰²¹

Un testimonio de Alberto Insúa en sus Memorias acredita a Wagner como compositor favorito de Blasco,²⁰²² de lo que sus novelas irán dejando un rastro abundante.

Una intención inicial por hacerse marino se vio frustrada por sus dificultades con las matemáticas, de modo que en 1882 iniciaba estudios de Derecho, y al mismo tiempo ejercitaba inclinaciones literarias y políticas, favorecidas por la amistad con Constantí Llombart. Formó parte de la sociedad *Lo Rat Penat*, en cuyo Almanaque publicó algunas de sus primeras narraciones, participando después en la creación del semanario literario *El Miguelete*, rebautizado *El Turia*, de corta existencia. En 1883 escribía un

²⁰¹⁹ León Roca alude a testimonios familiares para adelantar dos días la fecha que figura en la partida de nacimiento (LEON ROCA, J.L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1967, p.8)

²⁰²⁰ Emilio Gascó recurre a los antecedentes familiares aragoneses para explicar la propensión de Blasco a la acción, poco frecuente entre los valencianos (GASCÓ CONTELL, E.: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Murta Libros de Arte, 1996, p.38)

²⁰²¹ Citado en LEON ROCA, J.L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1967, p.41

²⁰²² GASCÓ CONTELL, E.: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Murta Libros de Arte, 1996, p.100-101

soneto agresivo contra la monarquía que le costó un proceso judicial, sobreesido al parecer en atención a su corta edad de dieciséis años.

Escapó durante ese mismo año del domicilio paterno para instalarse en Madrid, donde esperaba abrirse un temprano camino a la fama pagado al precio de llevar una existencia bohemia. El resultado fue bastante más prosaico: trabajó como amanuense del anciano escritor Manuel Fernández González, y apenas dos meses después se veía forzado a regresar a Valencia debido a una reclamación judicial de sus padres. Siguieron publicaciones en el folletín del diario El Correo, en La Ilustración Ibérica y en el Almanaque de Las Provincias. Frecuentó el café de España, donde conoció al compositor Plasencia, el Ateneo Científico y Literario y las sesiones de ópera del Teatro Principal.²⁰²³ Terminó la carrera de Derecho en 1888, y al año siguiente fundaba y dirigía el semanario La Bandera Federal. Su apasionada actividad política, que compatibilizó con una extensa producción literaria, le mantuvo durante la década siguiente siempre al borde de la legalidad.

En 1890, tras un motín contra Cánovas, Blasco huía a París, de donde regresaba año y medio después amparado en una amnistía. De nuevo en Valencia, casó con María Blasco del Cacho, de la que tendrá cuatro hijos a los que dará por nombre Libertad (fallecida a los trece días), de nuevo Libertad, Mario, Julio y por último Sigfrido. Empezó una intensa actividad de orador político en las filas del republicano Partido Federal. Fue detenido y puesto en libertad bajo fianza, junto con toda la redacción de La Bandera Federal, por manifestarse ostentadamente contra las solemnes celebraciones de recibimiento al nuevo arzobispo Ciriaco Sancha, en noviembre de 1892. Sus

²⁰²³ Aunque León Roca situaba en esta época la afición wagnerina de Blasco Ibáñez (LEON ROCA, J.L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1967, p.51), puede comprobarse con lo ya expuesto en este trabajo que la ciudad de Valencia no conoció una representación de ópera de Wagner hasta 1889, y que la actividad de la Sociedad de Conciertos valenciana apenas permitía escuchar otra cosa que la obertura de *Rienzi* y la *marcha de Tannhäuser*. Quedaba la posibilidad bastante improbable de que en el café de España se diesen a conocer adaptaciones de fragmentos todavía no conocidos en el escenario, o la no menos improbable de que durante sus dos meses de escapada a Madrid Blasco escuchase algo, improbable debido a sus dificultades económicas, y en cualquier caso tampoco se conocía en los escenarios de la capital otro título que *Lohengrin*. Todo invita a diferir el conocimiento wagneriano de Vicente Blasco Ibáñez hasta fechas bastante posteriores a sus años de estudiante. Véase p.714, nota a pie de página.

intentos de protagonismo político dentro del Partido Federal no tuvieron mucho éxito: fue derrotado como candidato a diputado por Sueca en abril de 1893 y ese mismo año era detenido en Sabadell por promover allí un motín, donde había sido enviado como candidato republicano por la dirección del partido. Al atravesar Barcelona custodiado por la guardia civil fue apedreado por los viandantes, que lo confundieron con un anarquista debido a su aspecto físico y por estar reciente el sangriento atentado del Liceo.

En abril de 1894 promovía un nuevo altercado anticlerical, contra una masiva peregrinación a Roma que embarcaba en el puerto de Valencia. Por estas fechas el estilo de su actividad literaria daba un giro decisivo, abandonando las narraciones fantasiosas para acercarse definitivamente al naturalismo. En noviembre de 1894 aprovechaba la herencia de su padre para fundar el diario republicano *El Pueblo*, que dirigió personalmente hasta octubre de 1895, acumulando continuas denuncias por los artículos publicados, así como una situación económica precaria, pues el sector de población al que pretendía dirigirse era en buen porcentaje iletrado, según valoración que hará el propio Blasco.²⁰²⁴ El folletín de este diario fue dando salida a su obra literaria reciente. En 1895 volvía la insurrección a Cuba, y Blasco promovía graves desórdenes en Valencia contra los reclutamientos, al grito de “que vayan todos a la guerra, pobres y ricos, o que no vaya nadie”; como consecuencia hubo de ocultarse en los poblados marítimos, auxiliado por marinos y pescadores, hasta que disfrazado de marino se embarcó rumbo a Italia en marzo de 1896. Allí viajó por diversas ciudades, economizando gastos y relatando sus experiencias, hasta que en junio de ese mismo año decidía regresar y presentarse él mismo a las autoridades militares, que le condenaron a dos años de cárcel. Tras una campaña de prensa en su favor, se conmutó la pena por confinamiento en Madrid, en marzo de 1897. En la capital conoció entre otros a Mariano Benlliure y al donostiarra Rodrigo Soriano, quien en un principio intentó disuadirle de continuar en política para que se dedicase por entero a la literaria, pero fue finalmente el valenciano quien metió a Soriano en política.

²⁰²⁴ GASCÓ CONTELL, E.: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Murta Libros de Arte, 1996, p.69

Blasco regresó amnistiado a su ciudad natal en septiembre del mismo año. Elegido diputado por Valencia en su partido de Fusión Republicana, en marzo de 1898, muy poco antes de comenzar la guerra con Estados Unidos, durante los años siguientes la inmunidad parlamentaria le sirvió para evitar nuevos procesos: su última detención fue en octubre de 1898, que sólo duró unos días. Entre ese año y el siguiente, su obra literaria alcanzaba ya difusión internacional, y se iniciaba el periodo en que el tema wagneriano aparecía más explícito en sus novelas.²⁰²⁵ En abril de 1899 volvía a ser elegido diputado por Valencia, pero esta vez al frente del partido que en la práctica manejará él mismo. Al mes siguiente su partido triunfaba en las elecciones municipales de Valencia. Blasco regresó a Valencia tras ser herido en duelo en un muslo. Su carácter pendenciero le llevó a bastantes enfrentamientos y duelos, que al parecer sumaron quince hasta 1909, en los que nunca sufrió heridas de gravedad a pesar de su escasa pericia en el manejo de armas. En las elecciones municipales de 1901 obtuvo en Valencia un triunfo rotundo. El 18 de julio de 1902 nació su tercer hijo varón, al que puso el wagneriano nombre de Sigfrido. En febrero de 1903 comenzaba a funcionar su idea de “Universidad Popular”, materializada en una serie de conferencias que ofrecían gratuitamente cátedras universitarias, dirigidas a quienes no podían pagarse estudios. El año de su inauguración se ofrecieron 25 conferencias, aunque la institución decaía posteriormente, si bien sobrevivirá hasta los tiempos de la segunda República, en que recibirá una organización más sistemática.²⁰²⁶

Sumando la creación de la Universidad Popular a su actividad política y literaria, la figura de Blasco Ibáñez alcanzaba en Valencia fama y respeto reverenciales, que fueron inesperadamente ridiculizados por un artículo de

²⁰²⁵ Puede comprobarse en lo expuesto que Madrid se encontraba ya de lleno, para entonces, en el periodo de más intensa recepción wagneriana sobre los escenarios, mientras que Valencia no conocía otras obras escénicas que *Lohengrin* y *Tannhäuser*. El origen del wagnerismo novelesco de Blasco Ibáñez, por tanto, es con toda probabilidad deudor de los escenarios madrileños más que de los valencianos, y madurado durante el periodo en que ejerció como diputado en la capital. Con anterioridad, como se verá, sólo hay recreación en sus novelas de piezas que podían escucharse en conciertos instrumentales, las cuales pudo conocer durante su estancia de año y medio en París en 1890-1, ciudad donde sin embargo las representaciones escénicas de Wagner se encontraban bloqueadas (véanse p.54 y 712).

²⁰²⁶ ESTEBAN MATEO, L.: *El krausismo, la institución libre de enseñanza y Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia, 1990, p.134-143

Rodrigo Soriano en *El Pueblo*, titulado “revolucionarios de entretiempos” (4 de febrero de 1903). Este fue el inicio de un durísimo enfrentamiento entre ambos, que dividió en dos facciones el partido político, con frecuentes altercados callejeros. En marzo Soriano fundaba un nuevo diario para su facción escindida, *El Radical*, y al mes siguiente ganaba las elecciones a diputados por Valencia, siendo también elegido Blasco Ibáñez en segundo lugar. El enfrentamiento entre ambos culminaba en Madrid en julio, con un duelo a pistola sin consecuencias físicas.²⁰²⁷ Otro duelo de Blasco, también en Madrid, sucedió con el teniente Alestuei, quien asumía la representación de las fuerzas del orden ofendidas verbalmente por el escritor en el Congreso: la hebilla del cinturón, que olvidó quitarse, libraba al escritor de recibir una herida mortal. Al mismo tiempo su producción literaria iba alcanzando el cenit de su fama y en Francia se le concedía la Legión de Honor.

Tras sucesivas reelecciones, en 1907 Blasco renunciaba al acta de diputado, desilusionado según él por los pocos resultados prácticos. Faustino da Costa, empresario del teatro Odeón de Buenos Aires, le invitó a pronunciar un ciclo de conferencias sobre literatura en la capital Argentina. Blasco acudió acompañado de la que sería su segunda mujer después de enviudar, Elena Ortúzar. Al desembarcar en Buenos Aires fue recibido en triunfo por una multitud que ya conocía su obra literaria, y terminó viajando como conferenciante por Argentina, Paraguay y Chile. Tras hacer unos cien discursos en nueve meses, cambió su plan de conferenciante por el de colonizador. Estableció en Argentina dos colonias -Cervantes y Nueva Valencia-, alejadas entre sí por cuatro días de viaje, lo que ocasionó importantes problemas de gestión.²⁰²⁸ La quiebra financiera argentina de 1913 afectó fatalmente a las dos colonias, abandonadas por el escritor y político en marzo de 1914.²⁰²⁹

²⁰²⁷ Un enfrentamiento menos personal pero más cruento sucedió entre sus partidarios en septiembre de 1906, cuando los blasquistas celebraban la ligera ventaja que obtuvieron sobre los sorianistas en las elecciones generales de ese mes. Al pasar el desfile celebrativo frente a la farmacia de Mora, se entabló un tiroteo entre sorianistas y blasquistas del que resultaron 40 heridos, saliendo ileso Blasco Ibáñez a pesar de ser el objetivo principal de los disparos (RECIO ALFARO, C.: *La Valencia de 1900*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 2000, p.151)

²⁰²⁸ Cervantes se encontraba en la Patagonia, a orillas del río Negro, mientras Nueva Valencia fue establecida poco después en el norte, en la provincia de Corrientes, cerca de la frontera con Uruguay y Paraguay.

²⁰²⁹ Cervantes fue vendida a una sociedad de colonización, y de Nueva Valencia vendió la mitad a un banquero que poco después quebró.

Blasco se trasladó entonces a París, coincidiendo involuntariamente con el inicio de la guerra mundial, y simpatizó abiertamente con el bando francés. Vivió en París durante el conflicto, realizando labor de propaganda como conferenciante. Intentó también unas conferencias de propaganda francófila en España, pero las autoridades las prohibieron, y en Barcelona el otrora agitador perseguido por la Guardia Civil hubo de ser protegido por este mismo cuerpo frente a unos airados grupos germanófilos.

Hacia el final de la contienda pasó un año en Montecarlo, donde le llegó la propuesta de adaptar al cine en Estados Unidos *Los cuatro ginetes del Apocalipsis*, que le proporcionó importantes beneficios. La tranquila actividad literaria desplazó en adelante su actividad política, mientras los reconocimientos y homenajes se fueron sucediendo. Realizó un recorrido de diez meses como conferenciante por Estados Unidos, en 1920, en el curso del cual fue hecho doctor *honoris causa* por la Universidad George Washington. No consiguió sin embargo establecerse por un tiempo en Méjico, donde pretendía escribir su siguiente novela, pues el conocimiento de unos artículos suyos muy críticos hacia el militarismo mejicano, que había publicado en Estados Unidos, le propició una peligrosa animadversión en ese país. Resentido por esto, Blasco nunca terminará la novela de asunto mejicano que había comenzado a escribir. Al año siguiente la ciudad de Valencia le tributaba una semana de homenajes, incluyendo excursiones a lugares de sus novelas valencianas, pero una vez recibido el triunfal reconocimiento el escritor regresó a Francia para establecerse en la tranquila localidad de Menton, en la costa mediterránea junto a la frontera italiana. Allí habitó una finca llamada la Fontana Rosa, y se dedicó casi exclusivamente a escribir. En 1923 abandonaba su tranquilo retiro para realizar un viaje alrededor del mundo que duraría seis meses. De regreso a Francia, como era previsible, participó activamente en la intensa campaña contra la monarquía española con motivo de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, lo que no le impidió cultivar en Menton una amistad insólita para sus ideas políticas: la de Jaime de Borbón, el pretendiente de turno de la causa carlista, afincado por entonces en la vecina Niza y que le visitó con cierta

frecuencia.²⁰³⁰ Las salidas a París fueron el aliciente mundano de los siguientes años de Blasco, y en una de ellas contrajo un enfriamiento que se complicó y produjo su fallecimiento, en enero de 1928. Dejaba por escribir la que pretendía convertir en la novela de su vida, *La juventud del mundo*, cuyo título aludía a los escasos 30.000 años de civilización humana en comparación con el tiempo que tarda en formarse una estalactita.²⁰³¹

Blasco Ibáñez repudió sus trabajos literarios de juventud; las obras literarias que aceptó sin rubor como propias son las siguientes:

- Arroz y tartana*, Valencia, Biblioteca El Pueblo, 1894
- Cuentos valencianos*, Valencia, Imprenta Manuel Alufre, 1896
- En el país del arte*, Valencia, (establecimiento tipográfico P. de Pellicers), 1896
- Flor de mayo*, Valencia, F. Sempere, 1895
- La barraca*, Valencia, Francisco Vives Mora, 1898
- Entre naranjos*, Valencia, F. Sempere, 1900
- La condenada*, Valencia, F. Sempere, 1900
- Sónnica la cortesana*, Valencia, F. Sempere, 1901
- Cañas y barro*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1902
- La catedral*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1903
- El intruso*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1904
- La horda*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1905
- La bodega*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1905
- La maja desnuda*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1906
- Oriente*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1907
- Sangre y arena*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1908
- Los muertos mandan*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1908
- Luna Benamor*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1909
- Los argonautas*, Valencia, Prometeo cop., 1914

²⁰³⁰ GASCÓ CONTELL, E.: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Murta Libros de Arte, 1996, p.203

²⁰³¹ GASCÓ CONTELL, E.: op.cit., 221

Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1916

Mare Nostrum, Valencia, Prometeo cop., 1918

Los enemigos de la mujer, Valencia, Prometeo cop., 1919

El préstamo de la difunta, Valencia, Prometeo cop., 1920

El militarismo mejicano, Valencia, Prometeo cop., 1920

El paraíso de las mujeres, Valencia, Prometeo cop., 1922

La tierra de todos, Valencia, Prometeo cop., 1922

La reina Calafia, Valencia, Prometeo, 1923

Novelas de la Costa Azul, Valencia, Prometeo, 1924

La vuelta al mundo de un novelista, Valencia, Prometeo, 1925

El papa del mar, Valencia, Prometeo, 1925

A los pies de Venus, Valencia, Prometeo cop., 1926

Novelas de amor y de muerte, Valencia, Prometeo cop., 1927

En busca del Gran Kan, Valencia, Prometeo, 1929 (edición póstuma)

El caballero de la Virgen, Valencia, Prometeo, 1929 (edición póstuma)

El fantasma de las alas de oro, Valencia, Prometeo 1930
(edición póstuma)

3.4.2 LA TRADUCCIÓN DE BLASCO IBÁÑEZ:

“NOVELAS Y PENSAMIENTOS”

Hacia comienzos del siglo XX Blasco Ibáñez publicaba en Valencia un volumen de 225 páginas dedicado a textos de Wagner traducidos al castellano, bajo el título *Novelas y pensamientos*.²⁰³² No se especifica la fuente, pero se trata básicamente de una traducción francesa que Blasco Ibáñez se limita a pasar al castellano, la que realizó Camille Benoit bajo el título *Musiciens, poètes et philosophes*.²⁰³³ El texto de Benoit comienza por la traducción comentada de cuatro cartas de Wagner, que Blasco Ibáñez omite, y a continuación recopila temáticamente opiniones de Wagner sobre diversos pensadores, literatos y músicos, así como sobre sus propias obras: en concreto se dedican capítulos a Homero, Esquilo, Sófocles, Dante, Calderón, Shakespeare, Racine, Goethe, Schiller, Platón, Kant, Schopenhauer, Palestrina, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, así como a las obras escénicas de Wagner a partir de *Rienzi*. Benoit combina para ello en cada apartado diversas fuentes del autor, colocadas sin solución de continuidad pero con indicación del escrito de Wagner de procedencia, así como a su situación dentro de la compilación francesa de las obras completas en prosa de Wagner.²⁰³⁴ Blasco Ibáñez omite completamente estas referencias, dejando al lector sin esta importante información orientadora.

Por otro lado, Blasco añade en esta edición en castellano una introducción titulada “Wagner escritor” y firmada por “El traductor”, que no se encuentra en la traducción de Benoit publicada en 1887. Sin embargo dicha introducción es bastante probable que no proceda del propio Blasco Ibáñez, sino de algún otro texto francés, ya que por un lado manifiesta un especial interés por la situación parisina y los efectos negativos de la sátira *Eine*

²⁰³² La edición de F.Sempere que se conserva en la Biblioteca Valenciana, sin fecha, contiene una lista de obras de Blasco Ibáñez publicadas en la misma editorial, que incluye *Entre naranjos*, publicación datada en 1900, pero ya no *La condenada*, publicación datada ese mismo año, ni ninguna posterior, lo que permite conjeturar ese año de 1900 como fecha muy probable de publicación de esta traducción.

²⁰³³ París, Charpentier, 1882, reeditada en París, G. Charpentier, 1887.

²⁰³⁴ La referencia a su situación en la compilación de la obra completa de Wagner, corresponde a alguna traducción francesa de la misma, y no coincide con las alemanas actualmente en uso.

Kapitulation,²⁰³⁵ y por otro lado demuestra una amplitud de conocimientos wagnerianos y una exactitud en los datos que aporta, que contrasta llamativamente con el desconocimiento que manifestaba muy pocos años antes el escritor valenciano, concretamente cuando el 7 de febrero de 1898 rubricaba un artículo en *El Pueblo* dedicado a Wagner y cargado de inexactitudes.²⁰³⁶ Su estancia en Madrid como diputado en Cortes, que corresponde a esos años de diferencia, podría haber sido aprovechada para suplir algunas carencias de su información sobre Wagner, pero no parece que debieran haber despertado en él un interés tan vivo por los asuntos específicamente franceses. En definitiva, se trata ésta de una introducción que refiere el carácter multifacético de la cultura y los escritos de Wagner, que se recrea particularmente en su participación durante la revolución de Dresde, y que insiste finalmente en las dificultades de su primera estancia en París y en los escritos de su etapa parisina, dando por buenas sus explicaciones sobre la supuesta malevolencia hacia él de Meyerbeer, hoy bastante desacreditadas. Contiene además un listado de las óperas de Wagner, de sus bocetos, de sus poemas no musicados y de sus obras en prosa, con algún leve error en la consignación de fechas, insistiendo en pedir disculpas por su sátira antifrancesa *Eine Kapitulation*.

En lugar de las cuatro cartas que Blasco Ibáñez omite, hay varios textos completos novelados cuyo idioma original fue el francés, que no están en la compilación de Benoit y que Blasco incorpora en castellano: *Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un musicien allemand*,²⁰³⁷ aparecido por primera vez a finales de 1840 en sucesivos números de la *Revue et Gazette Musicale*

²⁰³⁵ Se trata de la sátira dedicada por Wagner a la guerra franco-prusiana, que como se ha visto, influyó muy negativamente sobre la recepción wagneriana en Francia. Véase p.54

²⁰³⁶ Véanse p.727-730. La errónea atribución de literalidad que hacía Blasco Ibáñez al relato novelado que inventa Wagner sobre una visita a Beethoven, equivocación en que no incurre este traductor, podía haber sido subsanada fácilmente en poco tiempo, pero más difícil parece que Blasco Ibáñez adquiriese en apenas dos años un acceso a fuentes literarias wagnerianas tan variado y completo como se muestra en esta introducción, que incluye conocimiento del contenido de alguna correspondencia y un listado con fechas casi todas correctas de 25 escritos en prosa, más otros sin fechar, y el título de 7 textos poéticos distintos a sus libretos.

²⁰³⁷ Versión alemana compilada en WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p.160-199, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 193-232 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 90-114)

de Paris, en segundo lugar *Un musicien étranger à Paris*,²⁰³⁸ aparecido en la misma revista francesa a comienzos del año siguiente, y finalmente *Caprices esthétiques. Extraits du journal d'un musicien défunt. Le Musicien et la Publicité*,²⁰³⁹ publicado también en la misma revista en abril de 1841. Se trataba de trabajos literarios fantasiosos con los que Wagner buscó algunos ingresos durante su precaria primera estancia en París. Los dos primeros se tradujeron pronto al alemán, respectivamente como *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* y como *Das Ende zu Paris*, para el *Abend-Zeitung* de Dresde en julio y agosto de 1841.

En cuanto al grueso de la obra donde Blasco Ibáñez sigue literalmente a Benoit, omitiendo la fuente wagneriana original, se considera oportuno incluir en el Anexo I la obra de procedencia, junto a su paginación en la actual versión en alemán de la obra escrita completa de Wagner de la *Digitale Bibliothek*. En definitiva, puede comprobarse de este contenido que Benoit muestra conocimiento de las principales monografías y ensayos del autor, en concreto de *Oper und Drama* y *Das Kunstwerk der Zukunft*, así como del hoy poco frecuentado *Die Wibelungen*, de la conocida como *Eine Mittheilung an meine Freunde*, de la importante carta abierta a F.Villot normalmente conocida como *Zukunftsmusik*, del polémico ensayo *Das Judentum in der Musik*, del que apenas hace uso. Hay además conocimiento del esbozo autobiográfico de 1843 (*Autobiographische Skizze*), de los escritos de Wagner en francés y de sus publicaciones en las *Bayreuther Blätter*. Entre las principales fuentes ausentes de esta traducción merece destacarse, sobre todo, la autobiografía *Mein Leben* (1865-1880). Se trata, por tanto, de una muestra bastante representativa que recorre las diversas etapas de Wagner, pero se hace un uso que margina las consideraciones teóricas en la selección del material: Benoit se limita a recolectar opiniones enfáticamente elogiosas sobre otros músicos y escritores. Los planteamientos teóricos asoman solamente en el capítulo titulado “La música”, y más tímidamente en los comentarios sobre obras propias que constituyen el último apartado del libro.

²⁰³⁸ Versión alemana en WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.1, p. 200-238, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 233-271 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 114-136)

²⁰³⁹ Versión alemana compilada en WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.1, p. 316-326., en. Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 349-359 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 180-186)

3.4.3 LA OBRA DE WAGNER EN LA LITERATURA DE BLASCO IBÁÑEZ

A pesar de un incuestionado wagnerismo biográfico del novelista y político valenciano, no es frecuente encontrar estudios detallados sobre la presencia y características del tema wagneriano en su obra literaria.

Vino a rellenar parcialmente ese descuido en 1993 la tesis de Aida Trau titulada *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*. La atención que Trau presta al asunto wagneriano no es exhaustiva, ya que se centra sólo sobre algunas novelas, fundamentalmente *Entre naranjos* y *Arroz y tartana*, y bajo la perspectiva dominante de observar el modo en que el autor relaciona la literatura con diversas artes, en un doble eje metafórico y metonímico; en concreto, se atiende también a la relación del corpus literario de Blasco Ibáñez con la obra artística de Goya, Benlliure, Sorolla, Picasso, Beethoven y Berlioz. La tesis de Trau fue conocida por el autor de esta otra después de haber tratado extensamente en el Trabajo de Investigación presentado en la Universidad de Valencia el aspecto wagneriano de la novela *Entre naranjos*. A salvo de incorporar algunas observaciones puntuales de esta investigadora, no se ha considerado oportuno asumir aquí su planteamiento global, sino mantener el iniciado al comentar *Entre naranjos*, ya que los diferentes objetivos de ambas tesis derivan en un enfoque distinto de las observaciones. En cierto modo, puede decirse que el punto de partida de ésta es una observación que Trau sitúa en sus conclusiones:

“Blasco Ibáñez generalmente se separa o se aparta de la trama de su novela a la atmósfera de música o pintura que crea por medio de sus personajes. Esos mismos personajes también frecuentemente se desvían del terreno destinado para su uso particular en la trama hacia una fijación o engastadura en el tiempo y en el espacio de la parte artística de la obra.”²⁰⁴⁰

²⁰⁴⁰ TRAU, A.E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, tesis doctoral, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms Internacional, 2004, p.430

Este espacio artístico particular, reducido aquí al asunto wagneriano, es precisamente el punto de arranque del presente estudio, y por tanto no interesa tanto la manera en que formalmente se genera dentro de la obra literaria, como observar la naturaleza de las propias características de estos espacios wagnerianos, el tipo de wagnerismo particular que manifiestan, y a partir de ahí el diálogo que establecen con la trama general. Es decir, en cierto modo un proceso inverso al de Trau, consecuencia de la diferencia de objetivos de ambas tesis. Conviene notar, además, que esa diferencia de planteamientos y objetivos conlleva también una diferencia en los resultados observados: en aquel caso inclinaba hacia un estudio del aspecto wagneriano centrado sobre paralelismos e identidades, mientras que en este otro revela al mismo tiempo unas resistencias y divergencias respecto de otros asuntos argumentales, que confieren una perspectiva más compleja y dialéctica al wagnerismo novelado del escritor.

3.4.3.1 LA DÉCADA DE 1890

3.4.3.1.1 WAGNERISMO COSMOPOLITA: LA CRÓNICA PARISINA

En 1890 iniciaba Blasco Ibáñez un exilio político en París que se prolongaría durante año y medio. Resultado literario inmediato de este periodo fueron una serie de crónicas sobre aspectos de la vida parisina, que aparecieron semanalmente en el diario *El Correo de Valencia*, y que después fueron recopiladas bajo el título *París (Impresiones de un emigrado)*.

La doceava de ellas, fechada en 16 de marzo de 1891, se dedica a los conciertos que organizaba y dirigía Charles Lamoreaux.²⁰⁴¹ La música de Wagner ocupa el lugar casi exclusivo en las consideraciones del escritor sobre el repertorio de esta formación. Por esas fechas no se había escuchado en Valencia otra ópera que *Lohengrin*, ni otros fragmentos instrumentales que el prelude de esa obra, la obertura de *Rienzi* y la obertura y marcha de *Tannhäuser*, ninguna muestra por tanto del periodo de mayor madurez del compositor, el que se iniciaba con *Der Ring des Nibelungen*. Los conciertos de Lamoreux le ofrecieron esa posibilidad, de la que quedó impresionado. El conocimiento wagneriano de Blasco Ibáñez por vía parisina, permite por tanto adscribirle en el wagnerismo de origen cosmopolita, que ya se ha visto resultó esencial en la península para personalidades tan relevantes en su inicial desarrollo como fue Joaquim Marsillach.

²⁰⁴¹ Véase p.54

3.4.3.1.2 NATURALEZA ANIMADA Y ANIMACIÓN DE LO INANIMADO:

“LA ARAÑA NEGRA”, “ARROZ Y TARTANA”,
“EN EL PAÍS DEL ARTE”, “EL ABURRIDO DE VENECIA”

La música de Wagner ya en las primeras novelas importantes de Blasco aparece asociada a una intensa animación de la naturaleza salvaje, que a su vez representa la posibilidad de eludir un mundo rutinario e insatisfactorio, en un sentido que puede calificarse como genuinamente romántico. Es el caso de la prolija y antijesuítica *La araña negra*, de 1892, que Blasco no incluirá más tarde en el listado de sus obras logradas. El joven personaje María encuentra los momentos felices de su existencia rutinaria durante el toque de recreo de la tarde, cuando subía a una azotea a la que llamaba su palco, y desde allí contemplaba emocionada la naturaleza y sus cambios. La música de Wagner aparece evocada en esta situación escapista y de exaltación natural:

“Podía ser aquello una locura, pero María oía cantar a los campos y al espacio, y gozaba de la muda sinfonía de la Naturaleza, en aquella obra musical silenciosa y extraña, que comenzaba con lentas palpitaciones de tintas campestres, que se iba agrandando hasta el punto de que las diversas tonalidades de color se sofocasen entre sí, como el canto de las sirenas, imperioso, enervante y desordenado, sofoca las solemnes preces de los peregrinos en la obertura del *Tannhäuser*,²⁰⁴² y que terminaba por fin perdiendo su intensidad, palideciendo, como debilitada por aquella orgía de tintas y esparciéndose en el infinito espacio cual fatigado espíritu que en loca aspiración intenta en vano sorprender el misterio de la inmensidad.”²⁰⁴³

Dos años después, en 1894, la evocación de la misma obertura de *Tannhäuser* volvía a aparecer atraída de nuevo por la contemplación de la naturaleza. En *Arroz y tartana*, el personaje de Andresito, frustrado en sus amores y abstraído de la reunión social en la que se encuentra, queda como en trance contemplando un paisaje que le sugiere una “sinfonía de colores”:

²⁰⁴² Se refiere Blasco a la segunda sección de la obertura, la que comienza en el compás 83 y evoca la vida sensual de Heinrich von Tannhäuser en el Venusberg, en contraste con la sección inicial y final, que citan el canto de los peregrinos y por tanto evocan el arrepentimiento del héroe. Blasco invierte aquí la valoración implícita en la propia obra wagneriana, colocando el centro de interés en la parte sensual, que asocia a la naturaleza y sus misterios.

²⁰⁴³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, vol.5, p.701

“Era una locura, pero el visionario muchacho veía cantar los campos y gozaba en la muda sinfonía de los colores, en aquella obra silenciosa y extraña que se parecía a algo..., a algo que Andresito no podía recordar. Por fin, un nombre surgió en su memoria. Aquello era Wagner puro; la sinfonía de *Tannhäuser*, que él había oído varias veces. Sí; allí, unas tonalidades de color enérgicas y rabiosas sofocaban a otras apagadas y tristes, como el canto de las sirenas, imperioso, enervante, desordenado, intenta sofocar el himno místico de los peregrinos. Y aquella luz, que derramaba polvo de oro por todas partes; aquel cielo empapado de sol, aquella diafanidad vibrante en el espacio, ¿no era el propio himno a Venus, la canción impúdica y sublime del trovador de Turingia ensalzando la gloria del placer y de la terrena vida? Sí, aquello mismo era. Y el muchacho, sonámbulo, embriagado por la Naturaleza, hipnotizado por la extraña contemplación, movía la cabeza ridículamente, y al par que pensaba que todo aquello era magnífico para puesto en verso, tarareaba la célebre obertura con tanta fe como si fuera el propio Tannhauser escandalizando con su himno a la corte del landgrave.”²⁰⁴⁴

En 1896, Blasco Ibáñez relataba sus tres meses de estancia en Italia en *El país del arte*, y aparte del recuerdo biográfico de la estancia de Wagner en Venecia,²⁰⁴⁵ solamente aparecía una fugaz evocación musical wagneriana cuando la naturaleza tomaba el protagonismo, en una tempestad nocturna que hizo al escritor perderse por las calles de Florencia, terminando por descubrir a la luz de los relámpagos la plaza de la Señoría:

“Un poco más allá, Cosme de Médicis, erguido sobre su caballo de bronce, como un dios del Walhalla cantado por Wagner”.²⁰⁴⁶

El 26 de junio de 1896 aparecía *El aburrido de Venecia* en la revista literaria madrileña *Vida nueva*,²⁰⁴⁷ un breve relato en que Blasco Ibáñez narra en términos despectivos su encuentro casual por las calles de la ciudad italiana con el pretendiente carlista. La música de Wagner aparece aquí poco antes de este suceso, no ya traída al recuerdo por la animación de la naturaleza, sino que su presencia real se muestra capaz de animar lo inanimado:

²⁰⁴⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.1, p.333-334. La escena remite claramente a la citada en *La araña negra*, y de nuevo Blasco Ibáñez manifiesta su predilección por la sección central de la obertura.

²⁰⁴⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.257

²⁰⁴⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.235

²⁰⁴⁷ Revista literaria semanal fundada por Rodrigo Soriano, que sacaba su primer número el 12 de junio de 1898 y terminará su existencia con el número 93, el 18 de marzo de 1900.

“La banda municipal de Venecia, una de las mejores del mundo, conmovía los ecos de esa plaza, jamás despertados por el rodar de un coche o el trotar de un caballo, con la arrebatadora *cabalgata* de la *Walkiria*; la valiente página de Wagner, que despierta estremecimientos de asombro y entusiasmo, parecía hacer palpar con momentánea vida los cuatro corceles de bronce pateantes sobre la portada de la basílica (...) el aspecto de la animada muchedumbre traía a la memoria los recuerdos gloriosos del arte en Venecia, como si al mágico conjuro de la música de Wagner resucitasen todas las esplendideces fijadas en el lienzo de Tiziano, el Veronese y Tiépolo.”²⁰⁴⁸

3.4.3.1.3 “RICARDO WAGNER”

Durante algún tiempo el diario El Pueblo insertaba con frecuencia una sección en la primera página, que podía ocuparla en su totalidad, titulada “Galería popular” y dedicada cada vez a un personaje importante, muy a menudo un compositor, que acompañaba con un retrato del homenajeado. El 7 de febrero de 1898 el propio Blasco Ibáñez firmaba en esta sección un artículo titulado “Ricardo Wagner”, que llenaba tres de las cuatro columnas de la primera página. Un artículo lleno de incorrecciones, pero que permite observar con precisión la imagen del compositor que quiso transmitir.

El punto de vista que introduce la semblanza de Wagner, y que domina la mayor parte del artículo, es nacionalista. Se describe a Wagner como la cima de un proceso de emancipación de la música alemana contra el dominio universal de la italiana, lo que permitía sintonizar inmediatamente con esta imagen del personaje, pues según afirma al comienzo del artículo, “tal vez esta dominación es la principal causa de que España no tenga ópera nacional”. Blasco Ibáñez da por supuesto que el centro de la música se encuentra en la ópera. El proceso de emancipación alemana deja fuera a Mozart, por escribir sus óperas en italiano, e incluso Beethoven “fue vencido momentáneamente por las dulzonas melodías italianas” (!) Schubert intentó hacer ópera alemana en Viena, pero “cayó arrollado por la avalancha rossiniana.” Finalmente, el *Freischütz* de Weber aparece como la declaración de independencia de la ópera alemana, respecto de la cual se presenta como mera preparación el

²⁰⁴⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, vol.6, p.1125

“trabajo lento, pero seguro” de los grandes sinfonistas sobre el gusto del público. Después de esto, la aparición de Wagner en escena requería de algo más:

“Weber era el Bautista que anunciaba la nueva religión musical; faltaba el Cristo, el maestro supremo, y surgió Ricardo Wagner”²⁰⁴⁹

La naturaleza de la reforma wagneriana es aludida con bastante vaguedad: su relación con la filosofía de Schopenhauer -simplemente mencionada-, el papel más importante del texto en relación con la música, la presencia conjunta de otras artes -sin mayores precisiones sobre la idea de obra de arte total-, la escritura por él mismo de los libretos, la enorme extensión de la tetralogía, su actividad literaria.

Prácticamente toda la segunda mitad del artículo, se dedica a enfatizar una imagen de trabajo tenaz del compositor contra toda clase de circunstancias y oposiciones, generando así una idea de héroe sobre su biografía. El triunfo rotundo del *héroe-compositor*, suscita en la imagen que transmite Blasco Ibáñez mucha menos simpatía que la fase previa de emancipación, pues sugiere la sustitución de un dominio italiano por otro wagneriano, no menos paralizante:

“Hoy la música de Wagner -como dice un ilustre crítico- se alza como inmensa serpiente que atrae y devora a las incautas aves musicales de todos los países. La ópera alemana, que se mantuvo de limosna durante siglos, domina ahora el mundo entero, gracias a la gigantesca fuerza del vencedor Wagner.”²⁰⁵⁰

El artículo termina derivando hacia una imagen evocativa, donde entran aspectos de sensualidad. La afición de Wagner por el perfume de rosas le sirve de apoyo, tiene en esta imagen un sentido positivo, en lugar de pesar en contra de la dignidad del compositor, como solía suceder:

²⁰⁴⁹ El Pueblo, 2 de febrero de 1898

²⁰⁵⁰ Idem

“Wagner fue como la personificación de su música. Asustaba de lejos: de cerca embriagaba con el más sutil y fino de los aromas”²⁰⁵¹

Finalmente son los recuerdos de Blasco los que completan el cuadro evocativo, aludiendo a su experiencia como espectador en los “conciertos Lamoureux”²⁰⁵² de París. Una evocación como esta, basada más en los sentidos que en la idea abstracta, no podía resultar del todo convincente sobre un compositor ya desaparecido si no implicaba una presencia física directa de algún intermediario todavía presente. En esos conciertos pudo Blasco Ibáñez escuchar -y no menos *ver*, según el sentido de su evocación- a la soprano ya entrada en años Amalie Materna, que había sido la intérprete del papel de Brünhilde en la primera representación completa de *Der Ring des Nibelungen*, en Bayreuth durante el agosto de 1876, bajo la supervisión del propio Wagner:

“Algo había en ella que conmovía al auditorio, a los músicos, al mismo Lamoureux; algo en su canto de extraordinario, como si el alma de Wagner se difundiera por el espacio saliendo de aquel pecho, en el que había reclinado su cabeza de gigante; y el canto de la Materna traía hasta mí oleadas de perfume; lo percibía, lo mascaba; era la eterna esencia de rosa que dejaba Wagner en el teatro, en los cuartos de las fondas, en todos los sitios, como estela embriagadora de su paso”.²⁰⁵³

En cuanto a los errores de conocimiento que Blasco Ibáñez amontona en su artículo, pueden destacarse los siguientes:

-El más llamativo, cuando afirma que Wagner viajó a pie hasta Viena para conocer a Beethoven. Al parecer Blasco Ibáñez tomó al pie de la letra el relato titulado *Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un musicien allemand* (Una peregrinación a Beethoven),²⁰⁵⁴ que Wagner había escrito en primera persona

²⁰⁵¹ Idem. Sobre la contradictoria propensión de Wagner hacia el lujo y los aromas perfumados, resulta muy elocuente NEWMAN, E.: *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, p.147-155.

²⁰⁵² Charles Lamoureux, trabajando en contra de un antiwagnerismo francés bastante generalizado, había conseguido que la música de Richard Wagner se escuchase habitualmente en los conciertos instrumentales que dirigía, en la década de los 80.

²⁰⁵³ El Pueblo, 2 de febrero de 1898

²⁰⁵⁴ Publicado originalmente en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 19, 22, 29.11/3.12.1840. Versión castellana en WAGNER, R.: *Un músico alemán en París y otros escritos*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001, p.13-37. Versión alemana en WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und

sin intención de engañar a nadie, en 1840, durante su mísera estancia en París. El hecho narrado no resultaba verosímil que fuese autobiográfico, sólo con tener en cuenta que Beethoven fallecía el 26 de marzo de 1827 y Wagner nacía el 22 de mayo de 1813, con lo cual un hipotético Wagner visitando a Beethoven, no tendría más de trece años de edad.

-Su pretendida inclinación incipiente hacia la música, frente a la oposición de un padrastro que quería hacerle abogado, resulta más un patrón biográfico romántico que una situación real en la vida del compositor. Su padrastro Ludwig Geyer, actor de profesión, murió en septiembre de 1821; Wagner tenía por tanto ocho años de edad, del todo inadecuados para iniciar estudios jurídicos, y por lo demás Geyer había tanteado con interés las posibles cualidades artísticas del niño Richard Wagner, en concreto sobre la pintura, y simplemente no llegó a darse cuenta de sus cualidades musicales.²⁰⁵⁵

-La calificación de Wagner como “adepto de Glück” se contradice con las múltiples modificaciones que introducía en las partituras de este autor cuando debía dirigir las, para evitar efectos que consideraba demasiado estáticos.²⁰⁵⁶

-La afirmación de que Wagner en 1848 “era republicano”, se contradice con los escritos de aquella época del compositor, donde manifestaba más bien su confianza en un monarca que se entendiese directamente con el pueblo, sin intermediarios.

Dichtungen”, vol.1, p.160-199, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.193-232 (vid. *Wagner-SuD* vol.1, p.90-114)

²⁰⁵⁵ Sobre esta fase de la vida de Wagner puede consultarse GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.20-30

²⁰⁵⁶ Véase, por ejemplo, WAGNER, R.: *Mi vida*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1977, p.98. WAGNER, R.: “Mein Leben: Zweiter Teil: 1842-1850”, p.120, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.31402 (vid. *Wagner-Leben*, p.283)

3.4.3.1.4 “UN SILBIDO”

Pocos días después de esta semblanza de Wagner, el 8 de febrero de 1898, el mismo diario El Pueblo insertaba en primera página un breve cuento de Blasco Ibáñez titulado “Un silbido”, previamente publicado en El Liberal.

El argumento prefigura uno de los ejes centrales que articularán el de la novela *Entre naranjos*, publicada dos años después. Describe una representación de *Lohengrin*, presuntamente en el Teatro Principal de Valencia, donde el público aguarda expectante la intervención de una soprano local que ha triunfado internacionalmente en papel de Elsa y un tenor italiano, su marido Franchetti, en papel de Lohengrin. Cuando aparece Lohengrin en escena, un viejo situado en las localidades altas y que no había dejado de llorar mientras cantaba Elsa, silba a Franchetti la primera frase que canta e interrumpe la representación. El público indignado lo saca fuera en tumulto y los guardias se hacen cargo de él en los pasillos, donde les cuenta su historia. Es el padre de la cantante, la crió huérfana de madre y vendió todo cuanto tenía para llevarla a Milán a que aprendiese canto, siguiendo su vocación; cuando ya comenzaba a tener éxito, ella conoció a Franchetti, se casaron, y al padre lo enviaron de vuelta a su tierra, bien que con una pensión, que él rechaza:

“¡Las exigencias del arte! ¡Su modo de vivir, que no les permite deberse a la familia, sino al arte! Estas fueron sus excusas y me enviaron a España. Y yo, por reñir con ese farsante, reñí con mi hija. Hasta hoy no les había visto (...) Si el arte consiste en que las hijas olviden a los padres que por ellas se sacrificaron, digo que me futro en el arte y que más me alegraría encontrarme a mi Concha, al entrar en casa, remendando mis calcetines.”²⁰⁵⁷

La oposición entre un mundo local y familiar por un lado, caracterizado aquí escuetamente por esa vulgaridad de remendar calcetines, y por otro un mundo artístico lejano, internacional, cosmopolita y sublimado, será el eje desarrollado en la posterior novela. Lo que en este cuento interesa quizás destacar, es un juego de paralelismos entre escenario y realidad (“realidad”,

²⁰⁵⁷ El Pueblo, 8 de febrero de 1898

obviamente, entendida en los términos internos del cuento): la elección de una representación de *Lohengrin* no solamente le sirve a Blasco para recrear la excitación del público, haciendo comparecer la ópera por entonces preferida del público valenciano; le permite además -y sobre todo- un paralelismo sugestivo entre la situación escénica representada, donde comparece Lohengrin procedente de un mundo sublime, lejano, accediendo a acercarse sobre terrenos más vulgares en forma de aparición milagrosa, y por otro lado el aspecto real no representado, donde el mundo del arte sublime y de los cantantes excelsos hace su aparición en el teatro local, ante un público no menos asombrado, fascinado ni ruidoso, que los caballeros germanos representados en escena recibiendo a Lohengrin. Realidad y representación coinciden y se cierran mutuamente la una sobre la otra. Pero Blasco Ibáñez juega a invertir la valoración entre lo representado y lo real: en el plano de la realidad el relato del padre abandonado, que el público no llega a escuchar, acusa a ese mundo de sublimidades artísticas de haber fallado en una lealtad elemental; ese mundo artístico sublime no acude, como el Lohengrin representado en escena, a remediar los problemas ajenos, sino solamente a ser admirado. La presencia del padre acusa ya de artificialidad la pretensión de *divinidad* del divo, uno de cuyos componentes es la lejanía.²⁰⁵⁸ la cantante admirada en todo el mundo no deja de ser la hija de un humilde vecino. Las quejas del padre abandonado encierran un guiño a un drama wagneriano posterior: juegan en paralelo inverso a la escena en que el enano Mime se queja de la ingratitud de Siegfried,²⁰⁵⁹ pretendiendo pasar por su padre cuando en realidad lo es el dios Wotan. Aquí sucede al contrario, la falsedad estaría más bien en el ascendente *divino* del divo, como si en el plano de la realidad Mime tuviera razón frente a Siegfried. El silbido adquiere así una resonancia más amplia que la reprobación hacia Franchetti: alude mediante este juego de paralelismos a una reprobación que hace la realidad contra las identificaciones wagnerianas, asunto que tendrá largo desarrollo en las novelas posteriores de Blasco, y del que este cuento constituye una poderosa intuición.

²⁰⁵⁸ Puede recordarse que los cantantes locales que deseaban aparentar prestigio, italianizaban su apellido.

²⁰⁵⁹ *Siegfried*, acto I, escena primera. WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol.6 p.126-146, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2756-2776 (vid. *Wagner-SuD* vol. 6, p. 85-99)

3.4.3.2 “ENTRE NARANJOS”

Las referencias wagnerianas de Blasco Ibáñez resultan episódicas y fugaces en las obras anteriores a 1900, pero en la novela *Entre naranjos* constituyen un asunto central que impregna toda la trama.

Fecha entre julio y septiembre de 1900, esta novela pertenece al periodo de intensa actividad política de su autor, y se ambienta en la población valenciana de Alcira. Las referencias wagnerianas actúan en dos niveles:

-En el nivel más superficial, personajes y música de Wagner desfilan como parte de la vida artística de su principal personaje femenino, una cantante de ópera.²⁰⁶⁰

-En el nivel menos explícito pero más influyente, la Tetralogía de Wagner afecta a la propia estructura del asunto y al fondo de las situaciones,²⁰⁶¹ propiciando una relectura en términos wagnerianos del tópico asunto del amor inconveniente, así como una lectura en esos mismos términos del caciquismo de la época, en particular del rural valenciano, detestado por Blasco Ibáñez.

La trama de la novela se estructura en torno al enamoramiento socialmente inconveniente del personaje central, Rafael Brull, heredero de un poder familiar local en Alcira en fase de consolidarse, bajo la estricta supervisión de su madre viuda, Bernarda. Su amor inconveniente es Leonora, cantante profesional de ópera, de vida cosmopolita y descendiente de un bando político perdedor -republicano- en la historia local. Se contrapone a ella un amor socialmente conveniente pero nada apasionado en Remedios, hija de Don Matías, personaje rudo que ha hecho una fortuna a golpe de suerte. Como personajes secundarios están Cupido, peluquero mordaz y culto que conoce

²⁰⁶⁰ Según Camilo Pitollé, este personaje estaría en buena parte sacado de una cantante rusa “con la cual viajó el autor cuando no contaba más de veintidós años” (LEON ROCA, J.L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1967, p.328)

²⁰⁶¹ Aida Trau opina en su tesis doctoral que existe una analogía entre las tres partes de la novela y las partes que integran el ciclo *Der Ring des Nibelungen*. (TRAU, A.E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, tesis doctoral, Ann Arbor Michigan, University Microfilms Internacional, 2004, p.203 y ss.). Este tipo de paralelismos estructurales no interesan tanto para el planteamiento de esta tesis como observar la manera concreta en que el elemento wagneriano se visiona e interactúa con los diferentes elementos de la trama.

cualquier suceso del lugar, y Don Andrés, inteligente y servil hombre de confianza que vela por la familia Brull. Más personajes aparecen en la extensa acción recordada: los que acompañan a la vida anterior de Leonora y de su padre, el doctor Moreno, y los de la saga terrateniente de los Brull.

El curso de los acontecimientos interesa aquí seguirlo bajo la perspectiva de la influencia wagneriana.

3.4.3.2.1 ALUSIONES EXPLÍCITAS A WAGNER Y PESO DE LOS CAUCES WAGNERIANOS

Blasco Ibáñez plantea sobre el tema wagneriano referencias directas y otras que podemos calificar como de aproximación. Que el padre de Leonora tuviese colgados los retratos de Castelar y de Beethoven,²⁰⁶² que llamase a su hija Leonora, precisamente en recuerdo del personaje femenino de la única ópera que escribió Beethoven, y que siempre este autor aparezca como el músico que más le interesa, cabe entenderlo todo ello como referencias de aproximación a lo wagneriano, si tenemos en cuenta la fijación que el propio Wagner mantuvo sobre la figura de Beethoven, a quien en dos ocasiones hace responsable de su trayectoria profesional, expuesto en los términos un tanto teatrales de una conversión religiosa. La primera de ellas sucedía a los dieciséis años de edad, precisamente en relación a una representación de *Fidelio* y a su intérprete femenina de la ocasión, Wilhelmine Schröder-Devrient:

“Nunca más volví a ver en escena una mujer que pudiera comparársela. En la lejanía de mis recuerdos no encuentro en toda mi vida, acontecimiento alguno que haya ejercido sobre mí una influencia tan fuerte como aquella representación (...) Después de la representación corrí a casa de uno de mis amigos y escribí una breve carta en la que declaraba a la gran cantante que, a partir de aquel día, mi vida tenía ya una finalidad y que si mi nombre llegara alguna vez a pronunciarse con elogio en el mundo del Arte, se acordara que sólo ella, Guillermina Schröder-Devrient, había hecho de mí lo que yo jurara ser”.²⁰⁶³

²⁰⁶² BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, vol.1, p.590

²⁰⁶³ WAGNER, R.: *Mi vida*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1977, p. 25. WAGNER, R.: “Mein Leben: Erster Teil 1813-1842”, p. 80, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.30869 (vid. *Wagner-Leben*, p. 44)

La otra ocasión biográfica beethoveniana de Wagner alude a una buena ejecución de la Novena sinfonía por la Orquesta del Conservatorio de París, obra de la que el compositor manifestaba recuerdos significativos ya en su adolescencia autodidacta:

“Harto trabajo me costó procurarme la partitura, pero me bastó una ojeada sobre ella para sentirme fascinado por la violencia de la fatalidad. Los largos acordes de quintas del principio, me recordaban los sonidos que habían desempeñado en mi infancia un papel sobrenatural, y que aparecían de nuevo ante mí como el misterioso tono fundamental de mi propia vida.”²⁰⁶⁴

En cuanto a esa posterior ejecución parisina en marzo de 1840,²⁰⁶⁵ Wagner pretende hacerla responsable del cambio de estilo que condujo a sus óperas del periodo romántico, las primeras propiamente wagnerianas:

“El periodo decadente de mi gusto (...) tuvo fin en medio de la vergüenza y el arrepentimiento (...) Puedo comparar esta emoción con la que sentí, cuando aún adolescente, a los dieciséis años, oí el *Fidelio* a la señora Schröder-Devrient”²⁰⁶⁶

Otra referencia de aproximación puede entenderse el hecho de que Cupido “iba a Valencia en invierno para oír las óperas que elogiaban los diarios”.²⁰⁶⁷ Precisamente al tiempo de escribir el libro, en Valencia pensar en ópera traía asociado pensar en Wagner. *Lohengrin* era la ópera que mayor expectación despertaba cuando se anunciaba, pero además a comienzos de 1900, pocos meses antes de la redacción de la novela, el anuncio del estreno valenciano de *Die Walküre* con “la eminente diva señora Bonaplata”²⁰⁶⁸ había despertado un enorme interés y había causado una gran polémica, pues la compañía se disolvió antes de cumplir el evento y los abonados se reunieron

²⁰⁶⁴ WAGNER, R.: *Mi vida*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1977, p. 24. WAGNER, R: “Mein Leben: Erster Teil 1813-1842”, p. 77, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.30866 (vid. *Wagner-Leben*, p.43)

²⁰⁶⁵ GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.120

²⁰⁶⁶ WAGNER, R.: *Mi vida*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1977, p. 67. WAGNER, R: “Mein Leben: Erster Teil 1813-1842”, p.397-398, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 31186-31187 (vid. *Wagner-Leben*, p. 185-186)

²⁰⁶⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, vol.1, p.599

²⁰⁶⁸ Las Provincias, 19 de diciembre de 1899

intentando por todos los medios, no recuperar el dinero pagado, sino obtener la representación de la obra.²⁰⁶⁹

Así pues, Blasco Ibáñez sitúa dos referencias importantes de aproximación al mundo wagneriano en los dos personajes que introducen el de Leonora en la trama: su padre, por haberle dado la vida y por haber propiciado su inclinación a la música, y Cupido por acompañar y guiar a Rafael en el encuentro con Leonora que inició la relación entre ambos. El escritor cuida que en este nivel de aproximación las referencias wagnerianas no resulten directas: el nombre de Wagner no aparece mencionado en lo que se refiere a ninguno de estos dos personajes.

Otra referencia de aproximación, pero en este caso por oposición, puede entenderse en la descripción del mundo agitado de los cantantes de ópera en Milán, que Blasco Ibáñez conocía de su estancia en Italia y que domina una fase de la vida recordada de Leonora: “allí está el mercado de los artistas, la lonja de la música, el banderín reclutador de voces”.²⁰⁷⁰ La vanidad de los cantantes, las envidias, la difícil lucha por hacerse un lugar entre los divos, y sobre todo, el resentimiento sin apenas esperanza de los que fracasan en el intento y permanecen en la miseria, pero al acecho de una nueva oportunidad, todo ello refleja un mundo operístico donde el protagonismo corresponde al divo, por encima de compositor o libretista, jerarquía de muy larga tradición italiana que fue uno de los aspectos operísticos que la producción wagneriana más claramente rechazó. En el relato retrospectivo de la carrera profesional de Leonora, este mundo milanés aparece descrito en tintes oscuros, donde se mezcla vanidad, hipocresía, abuso de poder, mezquindad, generando así el marco adecuado para que el alejamiento de tales círculos se presente como liberación, cuyo último estadio corresponde a la aparición mesiánica en la vida de Leonora del personaje Hans Keller, supuesto discípulo de Wagner. El wagnerismo es presentado, desde esta perspectiva, como una iluminación de carácter religioso, del mismo estilo que la ironizada por Soriano hacia esas fechas:

²⁰⁶⁹ Véanse p.393-405

²⁰⁷⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, vol.1, p.622

“Las revelaciones de El, del Maestro, como decía con unción Hans Keller, fulguraban ante los ojos de la cantante como el relámpago que transformó a Pablo en el camino de Damasco. Ahora veía claro. La música no era un medio para deleitar a las muchedumbres, luciendo la hermosura y llevando por todo el mundo una vida de *cocotte* célebre; era una religión, la misteriosa fuerza que relaciona el infinito interior con la inmensidad que nos rodea. Sentía la misma unción de la pecadora que despierta arrepentida, y en su fervor religioso no duda en hundirse en el claustro.”²⁰⁷¹

La persona de Wagner constituye el centro de este culto, y frente a la presentación muy difusa de las ideas wagnerianas, Leonora manifiesta apasionado interés por alcanzar la máxima concreción sobre la imagen del individuo Richard Wagner, reproduciendo así un comportamiento religioso de idiosincrasia hispánica, más centrado en las vinculaciones y veneraciones personales que en las elaboraciones teóricas:

“Háblame de Él (...) ¡Cuánto daría por haberle conocido como tú!... Todavía le vi en Venecia: eran sus últimos días... estaba moribundo.

Y evocaba aquel encuentro. Uno de sus recuerdos más firmes y bien delineados.”²⁰⁷²

Tú que le conociste, dime cómo vivía. Cuéntamelo todo: háblame del poeta... del héroe.”²⁰⁷³

Esa inclinación a lo personal deviene en relación amorosa con el apóstol Hans Keller, o también podría decirse que la aceptación de la estética y teoría wagnerianas procedían precisamente de esa relación personal; en cualquier caso, la ruptura personal entre ambos, provocada por Keller, dañaba directamente el fervor wagneriano de Leonora, que sin renegar de la causa ya no parece volver a manifestar esa misma intensidad devocional.

Como se verá, las consideraciones estéticas o filosóficas no tienen tanto peso como los personajes mismos de los dramas wagnerianos y las acciones escénicas que desarrollan, que suministran modelos de comportamiento y modelos de interpretación de situaciones. Asumido esto, no por el novelista, sino por los personajes de la novela, permite observar desde fuera el fenómeno

²⁰⁷¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 630

²⁰⁷² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol., 1, p. 630-631

²⁰⁷³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.631

de este tipo de wagnerismo identificativo, aunque la reflexión sobre todo lo que eso representa no parece formar parte de las intenciones de esta novela.

Cabe señalar que este tipo de identificación no se encontraba fuera de las intenciones del propio Wagner, sobre todo en lo que respecta al intérprete. Según escribió en *La obra de arte del futuro*, de 1849, Wagner deseaba que el intérprete “no solo represente en la obra de arte la acción del celebrado héroe, sino que también la repita moralmente en sí mismo, demostrando con esa anulación de su personalidad que en su acción artística realiza también una acción necesaria, que agota toda la individualidad de su esencia”.²⁰⁷⁴ La recreación en la novela de una cantante de ópera que parece reproducir en su propia vida -no solamente sobre el escenario- tipos y actitudes wagnerianas, parece expandir esas tendencias identificativas que el propio compositor recomienda y que constituirán aspectos esenciales de algunas modalidades de wagnerismo en determinados momentos.

Junto a las referencias wagnerianas con cierto carácter estructural, hay además una gran cantidad de alusiones episódicas, que producen el efecto de que la materia wagneriana constituya como un telón de fondo casi permanente, que enlaza las situaciones diversas. En primer lugar, el wagnerismo es el telón de fondo de la propia vida profesional de Leonora, que sólo canta papeles wagnerianos, y la mirada de Rafael hacia su album de fotos sirve para hacer desfilar, etiquetados con escasos adjetivos, cada uno de estos personajes:

“La Elisabeta pálida y mística del Tannhäuser había sido retratada en Milán; la Elsa ideal y romántica de Lohengrin era de Munich; había una Eva cándida y burguesa de los maestros cantores, fotografiada en Viena, y una Brunilda soberbia, arrogante, de mirada hostil y centelleadora, que llevaba al pie el sello de San Petesburgo.”²⁰⁷⁵

Presentación muy visual, donde el emparejamiento de personajes con ciudades lejanas produce sobre Rafael un efecto parecido al que producía la lejanía del propio personaje de Wagner ya fallecido con respecto a Leonora, en

²⁰⁷⁴ WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Universidad de Valencia, Valencia, 2000, p. 160. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.3, p.298, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1309 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 166)

²⁰⁷⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Op.cit.*, vol.1, p.612

su época de relación con Keller: mundo lejano pero presente, tan fácil de ver por todas partes como difícil de alcanzar con la mano. Leonora tiene en sí misma ese carácter a la vez presente e inalcanzable, y Blasco Ibáñez recurre frecuentemente a alusiones wagnerianas explícitas para reforzar esta idea, usando de su identificación con la valquiria Brünhilde. Este es el personaje wagneriano con que Leonora y sus actitudes en la novela aparece más insistentemente identificado. Cuando Leonora pierda buena parte de su carácter inaccesible, como consecuencia de una prolongada estancia en Alcira, se alude a su distanciamiento respecto de este mismo personaje:

“Me parece mentira que sea yo la misma de otros tiempos, que blandía la lanza e interpretaba, así regularmente, los ensueños de Wagner.”²⁰⁷⁶

A la inversa, el violento rechazo de Leonora hacia Rafael, asume la plena identificación con Brünhilde, que Blasco Ibáñez lleva a extremos casi cómicos combinando esa evocación wagneriana con la alusión a elementos rurales del entorno:

“Descolorida por la emoción, contraíase, lanzando, por la fuerza de la costumbre, un *¡hojotoho!* desgarrado, salvaje, que conmovió la calma del huerto, estremeciendo a las aves del corral, que corrieron asustadas por los senderos.

Blandía con furor la sombrilla, cual si fuese la lanza de las hijas de Wotan, y varias veces apuntó con ella a los ojos de Rafael como si quisiera sacárselos.”²⁰⁷⁷

Y de manera menos violenta, en otra ocasión:

“...repeliendo fieramente a Rafael, que intentaba despertarla como Sigfrido despierta a Brunilda atravesando el fuego.”²⁰⁷⁸

Incluso después de que se rompa la identificación wagneriana en Rafael, según se comentará más adelante, Leonora no abandona su identificación con Brünhilde, evocando, esta vez menos explícitamente, su anterior relación con Rafael bajo la imagen del despertar de dicho personaje por Siegfried y su

²⁰⁷⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.618

²⁰⁷⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.641-642

²⁰⁷⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 633

posterior traición inconsciente: “¿Por qué me despertó cuando yo estaba allá abajo recogida, tranquila, insensible, en un egoísta aislamiento?”,²⁰⁷⁹ misma imagen del despertar que ya había sido evocada en aquellos momentos: “Júrame que me querrás. Sería una crueldad dejarme después de haberme despertado”.²⁰⁸⁰

Pero la aproximación real y física que se produjo finalmente no se visiona directamente bajo el ejemplo de Siegfried-Brünhilde, sino de Siegmund-Sieglinde:

“Rafael, usted no conoce La valquiria, ¿verdad? No ha oído el canto de la Primavera (...) Y Leonora (...) hablaba lentamente, evocando sus recuerdos, viendo pasar ante su imaginación la escena de intensa poesía, la glorificación y el triunfo de la Naturaleza y del Amor.

La cabaña de Hunding, bárbara, con salvajes trofeos y espantosas pieles, revelando la brutal existencia del hombre apenas posesionado del mundo, en lucha perpetua con los elementos y las fieras. El eterno fugitivo, olvidado de su padre, Sigmundo, que a sí mismo se da por nombre *Desesperación...*”²⁰⁸¹

Sigue la descripción de la escena wagneriana entre Siegmund y Sieglinde, poniendo énfasis en dos aspectos: la condición de Siegmund enfrentado al mundo, y el despertar de la Naturaleza (mayúscula en la novela) cuando se abre por sí sola la puerta de la cabaña. Constituye la referencia explícita a un argumento wagneriano más larga y enfática en todo este libro, y Blasco Ibáñez la sitúa justamente en uno de los dos momentos clave de la acción: tras largas y trabajosas maniobras de aproximación sentimental y física de Rafael hacia Leonora, que siempre habían tropezado con el rechazo de la cantante (“deseo que seamos amigos; amigos nada más”),²⁰⁸² en una noche en que la naturaleza ofrece un encanto particular, Leonora reconoce finalmente su condición de enamorada.

²⁰⁷⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 668

²⁰⁸⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 654

²⁰⁸¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 648-649. Alude al primer acto de *Die Walküre*

²⁰⁸² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.607

La elección de la escena entre Siegmund y Sieglinde de *Die Walküre*, en lugar de la correspondiente al despertar de Brünhilde por Siegfried en *Siegfried* -que en principio parecía más oportuna por la insistente identificación de Leonora con Brünhilde-, puede juzgarse condicionada por las modestas dimensiones del mundo que Siegmund-Rafael debe enfrentar, en comparación al de Siegfried: el mundo de los pactos y del poder tiene un nivel inferior, local y mezquino, nada sublimado; en lugar de Wotan y la dimensión cósmica de sus decisiones, o de Brünhilde y su lugar de privilegio en las alturas del Walhalla, se presenta Hunding y su reducido círculo de poder, tan engreído en su propia visión de corto alcance, como irrelevante y provinciano para el espectador que conoce las verdaderas dimensiones del drama, que Siegmund ignora por completo.

“Si partiendo de aquí te diriges hacia el Oeste, encontrarás ricos dominios que se enorgullecen del honor de Hunding”,²⁰⁸³ dice Hunding a Siegmund.

Cuando Rafael subía la montaña de San Salvador “le gustaba contemplar desde aquella altura el inmenso señorío de la familia. Toda la gente que habitaba en la rica llanura -según decía Don Andrés describiéndole la grandeza del partido- llevaba el apellido de Brull, como un hierro de ganadería”.²⁰⁸⁴

El espectador del drama de Wagner, después de haber presenciado la construcción del Walhalla de Wotan y las montañas de oro acumuladas por Alberich para dominar el mundo, percibe esa frase de Hunding como una fanfarronada ridícula de un personaje insignificante. Y en efecto, el mundo caciquil de la época que recrea la novela, al que pertenece por derecho propio la esfera de poder de los Brull, se representa como inmenso a los ojos de dicha familia y de su entorno local, pero cualquier lector medianamente culto lo sitúa en un territorio comarcal, a su vez dentro de un entorno provincial, y a su vez meramente accesorio en un Estado español cuya relevancia en el panorama internacional ya sólo podía reconocerse como insignificante o nula, tras la reciente pérdida de las últimas colonias en 1898; en definitiva, una

²⁰⁸³ *Die Walküre*, Primer acto, Segunda escena. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.6 p.13, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2643 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 6, p. 6-7)

²⁰⁸⁴ BLASCO IBAÑEZ, V.: Op.cit.: vol.1, p. 580

insignificancia dentro de otra insignificancia, y Blasco Ibáñez no desaprovecha ocasión para resaltarlo a lo largo de la novela.

El drama wagneriano aparece en este momento crucial como herramienta de interpretación de los acontecimientos. El conocimiento wagneriano de Leonora se revela como clave de su mejor perspicacia sobre las implicaciones de la situación presente, y retrospectivamente explica el motivo de su persistente rechazo a una relación íntima con Rafael: igual que Siegmund era un forajido, despreciado y perseguido por ese triste mundo tejido con relaciones de poder injustas que representa el Hunding wagneriano, el amor entre ambos supone que Rafael asuma el arquetipo de Siegmund, convirtiéndose en forajido para su mundo, abandonado en definitiva los clanes locales y la carrera de diputado por Alcira que ya tiene iniciada.

Además de una clave de interpretación de las situaciones, el molde wagneriano proporciona también un modelo para la acción, aspecto que no conviene minusvalorar. La huida de la pareja de enamorados viene inducida por el molde que proporciona la evocación Siegmund-Sieglinde, consecuencia de una situación bastante más precaria que la de Siegfried-Brünhilde. Brünhilde, cuando debe elegir si acepta el amor de Siegfried, se encuentra ya libre de la amenaza hostil de Wotan, y por su parte Siegfried ha superado ya todos los obstáculos (el dragón y el círculo de fuego), de modo que tan solo el propio orgullo virginal de la valquiria se interpone; en el caso de Siegmund-Sieglinde, por el contrario, el mundo hostil que les rodea representa para ellos una amenaza casi invencible y el primer impulso de la pareja es la huida de ese mundo. Siegfried desconoce enemigos ante los que retroceder (“nunca, que yo sepa, ante ningún enemigo, ha huído volviendo la espalda,”²⁰⁸⁵ dice de él Brünhilde), pero Siegmund se presenta en escena huyendo, desarmado, e incluso tras obtener la invencible espada Nothung, su primera acción es huir. La consecuente huida de Rafael-Leonora se produce primero a modo de

²⁰⁸⁵ *Götterdämmerung*, Acto segundo, Escena quinta. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.6 p.344, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2974 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 6, p. 229)

ensayo, en una excursión nocturna en barca por el río Júcar, y después de manera más resuelta hacia la ciudad de Valencia, con la intención de coger un tren hasta Nápoles. Es de notar que Rafael no tenía necesidad de huir: como heredero de los Brull, podía haber impuesto su voluntad, en el peor de los casos pagando el tributo de una pérdida de prestigio social y un entorpecimiento de su carrera política. La asimilación de Rafael-Leonora a Siegmund-Sieglinde, parece así conferir a sus decisiones la conciencia de una especial precariedad ante el ambiente social circundante, que hasta cierto punto distorsiona la realidad. Es Leonora quien evoca el molde wagneriano y también ella quien apremia la huida, con una urgencia que recuerda la de Sieglinde, quien ni después de haber huido ya con Siegmund quiere dejar de huir. Así pues el molde wagneriano, además de haber permitido una percepción sagaz de la realidad, también introduce sobre la misma sus propias distorsiones.

Pero la novela de Blasco Ibáñez presenta en la persona de Rafael una diferencia estructural básica respecto al ciclo de Wagner: Rafael no equivale a un papel de Siegmund desde un principio, sino que puede llegar a serlo sólo por seducción, porque la mujer que asume la contraparte femenina le inclina a adoptar dicho papel; su naturaleza por nacimiento y saga, por el contrario, no pertenecen a esa faceta sentimental e instintiva de los walsungos, sino al bando antagónico, a los constructores de poder mediante pactos injustos, esto es, a los Hunding, al Wotan constructor del Walhalla, a Wotan en su faceta sumisa a Fricka en *Die Walküre*, al Gunther del *Götterdämmerung*. Esta ambigüedad de Rafael es precisamente una de las claves del desenlace final, como se verá en el siguiente punto.

3.4.3.2.2 ALUSIONES WAGNERIANAS NO EXPLÍCITAS Y RUPTURA DEL HECHIZO

Junto a las alusiones wagnerianas explícitas, que jalonan la obra y en ocasiones se sitúan en momentos estratégicos, esta novela de Blasco Ibáñez contiene abundantes referencias no explícitas, que forman un tejido casi permanente y que afectan a la propia estructura del relato.

Los largos monólogos wagnerianos en que se rememoran acontecimientos pasados y se incorporan al presente como explicación y condicionamiento ineludibles, son una característica del compositor alemán que ha sido muchas veces criticada desde el punto de vista del flujo de la acción dramática. Tienen ya un papel central dentro del drama en la balada de Senta (*Der Fliegende Holländer*), el *racconto* de *Lohengrin*, el viaje a Roma de *Tannhäuser*, las dispersas reconstrucciones de la acción pasada en *Tristan und Isolde*, pero es en la Tetralogía precisamente donde adquieren un peso que sobrepasa cualquier funcionalidad narrativa, contándose reiteradamente lo que de hecho ya ha sucedido en escena, aspecto que se presta fácilmente a una crítica negativa, pero que Wagner usaba para hacer siempre presente el tiempo pasado,²⁰⁸⁶ enfatizando su carácter ineludible como condicionante de las decisiones actuales, y también para subjetivizar la acción y la historia de la acción, haciendo ver los acontecimientos a través del prisma de los sentimientos y las concepciones de algunos personajes. En otras ocasiones, el relato simplemente permite que la acción escénica se centre en los acontecimientos más significativos para el drama, mientras que todo lo demás es incorporado en forma de recuerdos que transmiten los personajes: esta es la técnica de concentración sobre lo esencial más intensamente usada en *Tristan*

²⁰⁸⁶ En palabras de Pierre Boulez, a propósito de *Parsifal*, este típico recurso wagneriano al relato en escena supone que “el tiempo se mueve sin cesar sobre dos planos, en que el presente implica el pasado y el pasado condiciona al presente” (BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, p. 234). En palabras de Enrique Gavilán, este procedimiento wagneriano “surge de la aguda conciencia de que en el teatro siempre hay algo que escapa a la representación, una ausencia, que se combina con la confianza - aparentemente contradictoria- en la posibilidad de representar esa ausencia como presencia.” (GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E.: *Escúchame con atención. Liturgia del relato en Wagner*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.251)

und Isolde, también presente en la Tetralogía al permitir los grandes saltos que suceden entre *Rheingold* y *Die Walküre*, y entre ésta y *Siegfried*.

Una técnica de concentración de la acción relatada en presente sobre unos pocos acontecimientos significativos, mientras que todo lo demás se incorpora como evocación retrospectiva, es empleada por Blasco Ibáñez con mucha frecuencia en sus novelas, no siendo esta la primera vez en que aparece de manera significativa. No está claro, por tanto, que dicho proceder pueda atribuirse a influencia wagneriana directa; pero en cualquier caso, puede señalarse que una estructura que articula permanentemente el tiempo recuperado como condicionante ineludible de las acciones expuestas como presentes, se sitúa próxima al modo de proceder wagneriano maduro.

En el caso de Blasco Ibáñez este recurso se emplea de modo más extenso que en Wagner: la acción meramente escrita se encuentra libre de los inconvenientes que una estructura de tal tipo ofrece sobre el escenario, donde la acción relatada por un personaje estático nunca alcanza el mismo grado de viveza que la escenificada, y por tanto amenaza con deteriorar el flujo de la acción, peligro que en la novela no existe. Pero por otro lado, la naturaleza y el significado de este recurso no es exactamente igual en la novela: no existe un suceso narrado frente a otro representado, todo es igualmente narrado, y no cabe predicar aquí -en el sentido que apunta Enrique Gavilán- un diálogo entre lo ausente y lo presente, pero sí una imbricación entre pasado y presente que llega a alterar en el lector la sensación de linealidad del tiempo.²⁰⁸⁷ La acción en estricto presente de esta obra se inicia con el regreso de Rafael a Alcira tras su primer periodo como diputado en Madrid, y no se retoma hasta la segunda parte de la obra, que relata su reencuentro con Leonora, la decisión de huir juntos, el inesperado cambio de opinión de Rafael regresando a Alcira, y a modo de epílogo (tercera parte) un reencuentro muy posterior de ambos en Madrid, asumiendo ya destinos separados. Esta acción presente representa sólo una pequeña parte del relato; todo lo demás -la historia de la saga de los

²⁰⁸⁷ Esta dirección en realidad tampoco resulta ajena a Wagner, si tenemos en cuenta su tendencia a dramatizar las narraciones escénicas, aproximándolas así a lo estrictamente representado, y la eventual resolución de lo representado en lo narrado, como sucede en el episodio de la muerte de Siegfried (GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E.: Op.cit., p.249-253)

Brull, los primeros encuentros y desencuentros entre Rafael y Leonora, el azaroso trayecto profesional y sentimental de Leonora- es incorporado como rememoración de lo ya sucedido, que sin embargo aparece como actual mientras se rememora, tiene igual rango de “presencia”.

La propia estructura de algunas de esas recuperaciones contiene interesantes analogías wagnerianas: Rafael Brull es la tercera generación en su saga, y en el contexto de alusiones a la tetralogía que recorre la novela, se hace difícil no recordar que Siegfried también era la tercera generación partiendo de Wotan. Se trata en este caso de un paralelismo inverso en determinado sentido esencial: si la saga de los walsungos representa para Wotan su faceta sentimental y su intento devolver a las cosas un curso natural (la vuelta del Anillo al Rhin), la saga de los Brull representa el trayecto contrario, una progresiva construcción de poder.

En cuanto a Leonora, su estructura familiar recuerda la de Brünnhilde: su madre no interviene en su educación y ella se aleja finalmente de su padre, quien a partir de entonces no encuentra consuelo en la vida. Los recuerdos que tiene Rafael del padre de Leonora, semejan además el terror que infunde el Wotan de *Die Walküre* (padre de Brünnhilde) cuando se mueve en ambientes humanos:

(Entre naranjos) “aquellas barbas enormes, negras y rizosas, los ojos grandes y ardientes mirando siempre con exaltación, y el cuerpo alto, con una grandeza que aún parecía mayor al joven Brull evocándola desde los recuerdos de su infancia”²⁰⁸⁸

(Walküre) “su sombrero, calado por delante, le cubría uno de los ojos, pero el brillo del otro ojo aterrorizaba a todos los asistentes (...) Su mirada se detuvo en mí, fulminando luego a los demás”²⁰⁸⁹

Existen además multitud de situaciones que, sin mencionar explícitamente personajes o escenas wagnerianas, mantienen con los mismos una estrecha relación a veces bastante evidente, y otras no tanto. Todos los

²⁰⁸⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 587

²⁰⁸⁹ *Die Walküre*, Acto primero, Escena tercera. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.6 p.25, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2655 (vid. *Wagner-SuD* vol. 6, p.14-15)

personajes principales de *Entre naranjos* guardan alguna relación más o menos laxa con personajes o actitudes de personajes de la Tetralogía wagneriana. En la medida en que el verdadero amor de Rafael es Leonora y ésta se asocia a Brünhilde, su rival socialmente conveniente que intentan endosarle, Remedios, se aproxima al personaje de Guttrune (el partido que le endosan a Siegfried tras hacerle perder la memoria y olvidar a Brünhilde); el rubor que siente Remedios ante Rafael semeja el de Guttrune ante Siegfried. Y en la medida que Bernarda aborrece el linaje del doctor Moreno, se aproxima al modelo wagneriano de Fricka odiando a los welsungos (el linaje ilegítimo de Wotan, al que pertenecen Siegmund y Sieglinde).

Además del ciclo de la Tetralogía, existen alusiones indirectas a otros dramas wagnerianos: la pasión amorosa vivida en contra de todas las normas sociales tiene dentro de las obras de Wagner su expresión más intensa en *Tristan und Isolde*, y esta obra se encuentra bastante próxima a unos cuantos episodios de exaltación amorosa en la novela:

(Entre naranjos) “Los dos en uno -continuaba el joven con sorda exaltación-, unidos para siempre; mirándose en los ojos como en un espejo; repitiendo sus nombres con la entonación de una estrofa; morir así, si era preciso, para librarse de la murmuración de la gente. ¿Qué les importaba a ellos el mundo y sus opiniones?”²⁰⁹⁰

(Tristan) “Entonces moriríamos para no separarnos más, unidos para siempre en la eternidad, sin despertar, sin temor, sin nombre, abrazados en el amor, entregados enteramente el uno al otro y existiendo solo para el amor”²⁰⁹¹

(Entre naranjos) “Diga usted sencillamente que es una víctima de esta noche peligrosa: yo también lo soy”²⁰⁹²

(Tristan) “La noche descendió en mi pecho; había terminado el día para mí”²⁰⁹³

²⁰⁹⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 650

²⁰⁹¹ *Tristan und Isolde*, Acto segundo, Escena segunda. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7 p.70-71, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3138-3139 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 7, p. 47-48)

²⁰⁹² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 647

²⁰⁹³ *Tristan und Isolde*, Acto segundo, Escena segunda. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7 p.62, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3130 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 7, p. 42)

(Entre naranjos) “Sentía el enojo del que se ve despertado por un criado torpe en mitad de un dulce ensueño”²⁰⁹⁴

(Tristan) “¡Fantasmas del día! ¡Sueños de la mañana! ¡Engañadores y desolados! ¡Elevaos! ¡Desapareced!”²⁰⁹⁵

En cuanto al peluquero Cupido, se presenta con una exorbitante libertad, se le permiten actitudes y comentarios que a ningún otro se le permitirían sin producir enojo, y además dispone de un conocimiento de primera mano de cuanto sucede. El recuerdo del Loge de la Tetralogía surge fácilmente de estas características.²⁰⁹⁶ Su función en un acontecimiento principal lo aproxima también a este personaje wagneriano: el primer encuentro serio entre Rafael y Leonora semeja una aventurada incursión en un mundo extraño, realizado en barca durante un peligroso desbordamiento del Júcar, y en esa ocasión es Cupido el único acompañante de Rafael, igual que Loge acompañaba a Wotan en su viaje al profundo Niebelheim.

Ahora bien, el paralelismo funcional entre Cupido y Loge se encuentra roto en un aspecto bastante significativo: el papel de informador y consejero que Wotan concede a Loge y después a Erda en el ciclo wagneriano, en la novela de Blasco Ibáñez corresponde más bien a la relación entre Rafael y Andrés (“usted que conoce a todo el mundo...”).²⁰⁹⁷ La dirección en que apuntan los consejos de Andrés es la opuesta a Loge/Erda: estos tienen un punto de vista más amplio que el de los otros personajes e intentan dirigir la acción en favor de la naturaleza, pero Andrés está completamente reducido al

²⁰⁹⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 656

²⁰⁹⁵ *Tristan und Isolde*, Acto segundo, Escena tercera. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7 p.77, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3145 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 7, p. 52)

²⁰⁹⁶ No me parece conveniente asumir aquí la comparación que propone Aida Trau entre el Loge wagneriano y el patriarca de la cámara legislativa de Madrid en la novela de Blasco, cuyo paralelismo basa en la actitud cerebral de ambos, en estar relativamente al margen del orden vigente, y sobre todo en transmitir sensación de disponer de un poder superior al habitualmente reconocido (TRAU, A.E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, tesis doctoral, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms Internacional, 2004, p.232-235). La consideración de paralelismos estructurales globales que prima Trau en su planteamiento permite mantener esa comparación, pero la disuelve el punto de vista aquí vigente en el mío, centrado sobre las recreaciones wagnerianas, ya que Blasco describe el carácter de ese personaje prácticamente de manera opuesta a como Wagner describe musical y literariamente a Loge. Desde este punto de vista de la recreación del carácter y las acciones personales, es Cupido el personaje de Blasco que con más claridad remite a Loge.

²⁰⁹⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 587

punto de vista de las ambiciones locales de poder, un punto de vista incluso bastante más estrecho que el del propio Rafael, e intenta reconducir la acción en este sentido inverso. Una diferencia que será crucial para producir un desenlace enteramente distinto al wagneriano, pues es precisamente Andrés quien protagoniza el giro decisivo de la acción: cuando Rafael ha huido con Leonora, siguiendo la pauta wagneriana de Siegmund-Sieglinde, Andrés sale en su busca, encuentra solo a Rafael por las calles de Valencia, antes de que saliese el tren que debía conducir lejos a la pareja, y consigue convencerle para que regrese, abandonando a Leonora en el hotel.

La comparación explícita entre Siegmund y Rafael, durante la decisión de la huida, sirve así precisamente para evidenciar poco después -a quien conozca el argumento wagneriano- la diferencia entre ambos personajes, bastante ignominiosa para el de la novela: mientras Siegmund, conocedor de la decisión de Wotan de hacerle morir y dejar viva a Sieglinde, intentará matar a Sieglinde y suicidarse renunciando a la gloria póstuma del Walhalla para que nada pueda separarlos, por el contrario a Rafael le bastan unas cuantas palabras de Andrés para abandonar a Leonora sin dejarle otra explicación que una nota escrita con falsas excusas. También la primera vez que Rafael había visto a Leonora ofrecía ya un lejano paralelismo wagneriano, que cuando se toma en cuenta acentúa el triste y ridículo papel que ejerce este personaje en tales identificaciones: su subida a la ermita de la Virgen del Lluch y su encuentro allí de una mujer desconocida y fascinante, que resultará ser Leonora, tiene algo que recuerda a Siegfried encontrando a Brünhilde dormida en su roca (encuentro de una mujer salida de un ámbito extraordinario, en lugar apartado y elevado, y precedido por una evocación de la naturaleza), pero Rafael no sólo no despierta a la dama de ningún sueño, sino que no consigue despertar en ella el menor interés, y termina regresando fascinado pero solo, insultándose a sí mismo por el pobre papel realizado en su presentación (“¡imbecil!...¡estúpido!...¡provinciano!!”).²⁰⁹⁸

²⁰⁹⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 586

Pero no es solamente la fragilidad de Rafael como Siegmund la que desencadena el desastre final del abandono: también la identificación de Leonora con Brünhilde resultaba frágil. Andrés encuentra una asombrosa facilidad para deshacerla a los ojos de Rafael evocando la vida pasada de la cantante repleta de amores, que aunque no era desconocida para Rafael, de pronto le hace creer que se ha equivocado. Este es el punto donde el personaje wagneriano de Brünhilde (virgen guerrera) resulta del todo incompatible con el de Leonora; incluso tampoco el más modesto de Sieglinde podía servirle, y el relato de Andrés rompe súbitamente el hechizo.²⁰⁹⁹ El símil wagneriano se revela de pronto como un autoengaño, un fraude sobre la realidad: “La lógica vana y vulgar del viejo había desvanecido su ensueño”.²¹⁰⁰

Pero hay además otra naturaleza wagneriana más genérica y difusa sobre Leonora, a la que alude Blasco Ibáñez sobre todo hacia el final de la novela, cuando la cantante ha retomado su vida profesional ambulante, y que permite una nueva dimensión en el entramado de identificaciones wagnerianas:

“Iba de un extremo a otro del mundo, arreglando su vida con la exactitud de un reloj. (...) Era el Judío Errante, la valquiria galopando entre las nubes de una tempestad musical, pasando a través de las más diversas temperaturas, saltando sobre los más distintos países, arrogante y victoriosa, sin sufrir el más leve menoscabo en su salud y su hermosura”²¹⁰¹

El mito del Judío Errante se considera precisamente uno de los más influyentes en la configuración de diversos personajes wagnerianos, sin ser recogido explícitamente por ninguno de ellos.²¹⁰² Es un mito que domina ya el personaje del holandés en *Der Fliegende Holländer*, condenado a vagar eternamente con su barco y tripulación entre tormentas, por haber pronunciado

²⁰⁹⁹ En realidad Rafael nunca asocia conscientemente a Leonora con Brünhilde, pues desconoce los personajes wagnerianos, pero si se estima un punto de vista junguiano sobre la reproducción de comportamientos arquetípicos, ésta no viene determinada por un conocimiento consciente.

²¹⁰⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 666

²¹⁰¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 711

²¹⁰² El mito, difundido en diversas variantes principalmente a partir de un escrito alemán de comienzos del siglo XVII, trata en esa versión original de un tal Ahasverus, que se burló de Cristo crucificado, por lo que fue condenado a vivir errando por el mundo hasta la segunda venida del Salvador, al final de los tiempos.

una maldición; un mito que se insinúa en Wotan, cuando afectado por la maldición del Anillo reclama su propio final y recorre el mundo como caminante; pero sobre todo, es el mito que se asocia más cerradamente con el personaje femenino de Kundry, en *Parsifal*, que por burlarse de Cristo debía errar sin encontrar nunca la muerte. Para un lector con conocimiento wagneriano, la aproximación de Leonora a Kundry no le resulta una novedad a esas alturas del relato. El personaje de Kundry -uno de los más atípicos en la plantilla wagneriana- se caracteriza escénicamente por una risa sarcástica, hiriente, que ni puede ni quiere controlar, risa que parece manifestar un fuerte desequilibrio mental y que en cierto modo reproduce la risa que originó su maldición. La Leonora de Blasco ejerce también una risa hiriente y sarcástica ante los sentimientos amorosos de Rafael, ante el enamorado que sufre:

“Reía como una loca, con una risa que hacía daño a Rafael. Era una carcajada sardónica, de inmenso desprecio, que recordaba al joven la risa de Mefistófeles en su infernal serenata a Margarita”.²¹⁰³

Pero si el papel de Siegmund, como se ha visto, resultaba demasiado precario e inestable para alguien como Rafael, el de Parsifal (redentor de Kundry) le es completamente ajeno. Hay una difusa alusión a este respecto en el primer -y más frustrante- encuentro de Rafael con Leonora, el que sucede en la altura donde se emplaza el santuario de la Virgen del Lluch, a la que Rafael había subido con la única intención de contemplar el paisaje. Hay en dicho santuario un ermitaño que narra una leyenda casi esperpéntica, pero que de resultar creíble, convertiría en sagrado no sólo el lugar, sino por extensión toda la población de Alcira.²¹⁰⁴ Parece sugerente, en un plano meramente estructural, la comparación de esa situación con la de Parsifal recién llegado al reino sacro del Grial, con el ermitaño Gurnemanz que le introduce en sus misterios; pero la naturaleza concreta de los personajes y situación que Blasco

²¹⁰³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.619. La referencia explícita alude a la ópera *Mefistofele* (1868), de Arrigo Boito (1842-1918), más conocido hoy como libretista que como compositor. Dado el desconocimiento que se supone a Rafael de los argumentos wagnerianos, la risa no puede recordarle un personaje de Wagner, pero teniendo en cuenta el telón de fondo wagneriano que recorre toda la novela y que impregna el personaje de Leonora, es Kundry la imagen que sugiere al lector.

²¹⁰⁴ La leyenda consiste en que la imagen de la Virgen cruzó el mar por sí misma para regresar a Alcira, después de que los mallorquines se la hubiesen llevado para restituirla a su antiguo emplazamiento.

Ibáñez presenta, establece una insalvable distancia entre ambas situaciones, con unos resultados divergentes: el ermitaño de la novela resulta al lector un personaje ridículo, la leyenda misma se presenta como ridícula, y aunque Leonora mantiene respeto e interés por la situación, Rafael se apresura a romper el hechizo, si es que llegó a haberlo:

“Esta es una tradición -se atrevió a decir cuando el rústico acabó su relato-. Ya comprenderá usted, señora, que aquí nadie acepta tales cosas.”²¹⁰⁵

Leonora no tiene más remedio que asentir, y la insinuación parsifaliana resulta con ello inviable, volviéndose en lo sucesivo el intento de identificación wagneriana fundamentalmente hacia la Tetralogía, como ya se ha visto. El camino recorrido en la novela es, por tanto, el inverso al del propio Wagner en la generación sucesiva de sus obras: tras condenar al fracaso a todos sus personajes en la Tetralogía, hará en su última creación una especie de revisión de la situación Wotan-Siegfried-Brünhilde en la de Amfortas-Parsifal-Kundry, con final favorable. En esta novela, descartada cualquier vía parsifaliana en el primer encuentro de la pareja, puede conjeturarse que ya no cabría final feliz posible en términos estrictamente wagnerianos. Quedaba la posibilidad de romper con el símil wagneriano, de disolver el hechizo de las identificaciones. Esto es lo que finalmente sucede en el personaje de Rafael, como ya se ha visto, pero lo vive como desencanto y desesperación, como condena a vivir un mundo al que le han desterrado su mejor sueño. Leonora se mantendrá en el ámbito de las identificaciones wagnerianas, pero asumiéndolas en una naturaleza esencialmente desterrada, bohemia, aproximándolas finalmente al lamentable papel de Kundry irredenta, simple estadio precedente al desarrollo de un argumento wagneriano.

En definitiva, *Entre naranjos* no ofrece su mejor perspectiva wagneriana en cuanto novela donde aparecen alusiones y referencias a Wagner, punto de vista desde el cual puede llegar a resultar decepcionante, sino en cuanto enjuiciamiento de la posibilidad wagneriana identificativa sobre realidades

²¹⁰⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 583

sociales valencianas de la época, arrojando una sentencia final negativa que se identifica con el desencanto; una historia sobre cómo Wagner pasa de largo.

3.4.3.2.3 LA NATURALEZA COMO JUEZ

Ya se ha visto en *La araña negra* que la contemplación de una naturaleza viva y efervescente traía por primera vez la invocación del nombre de Wagner. En el episodio central de *Entre naranjos*, cuando Leonora acepta por primera vez su condición de enamorada, se reproduce este proceso de manera amplificada. La naturaleza adquiere un papel central y valorativo largamente preparado por contraste: si el mundo de las relaciones de poder de los Brull se había descrito ausente de este elemento, y produciendo sobre el lector la impresión de historia contada en *blanco y negro*, este episodio se enmarca con gozosas descripciones de paisajes y de naturaleza, produciendo el efecto de súbitas iluminaciones que van coloreando el relato hasta llevarlo a extremos de exaltación sensual, y como culminación del proceso aparece la extensa y emotiva evocación de un episodio wagneriano, el primer acto de *Die Walküre*. La puerta de la cabaña donde Siegmund y Sieglinde confiesan su amor, se abre súbitamente y presenta en su esplendor la primavera, al tiempo que marca la dirección de la huida de estos dos personajes wagnerianos. Posicionados con ayuda de este referente wagneriano, aparecen en la novela dos planos antagónicos largamente trabajados:

A) Civilización/cálculo/poder/población

B) Naturaleza/ensoñación/sentimiento/alejamiento de la sociedad.

Pero la naturaleza salvaje del ciclo wagneriano no consigue asomar a la novela, produciendo un decisivo déficit en el segundo de estos planos. Lo más salvaje que se ve en la novela, son campos cultivados y ríos bien aprovechados. Ya convertidos en amantes Rafael y Leonora, su primera tentativa de escapada sigue la dirección de la naturaleza: deciden viajar de noche en barca hacia una isla del río Júcar, intentando escapar a la observación social. Pero las modestas posibilidades que ofrece esta naturaleza local se ponen en evidencia, primero en forma de comentario irónico (“soñando

con ser uno de aquellos aventureros de las praderas vírgenes o de los inmensos ríos americanos”),²¹⁰⁶ y después por la constatación de que fueron espiados y todo el pueblo conoce y comenta al día siguiente la excursión nocturna. Cabe recordar que la primera aproximación de Rafael a Leonora con cierto éxito, la que inició su relación amistosa, había seguido también el curso del río, pero aprovechando el suceso excepcional de un desbordamiento, es decir, cuando la naturaleza pierde pasajeramente su carácter domesticado y se muestra más fuerte que la civilización. Rafael aprovechaba para embarcarse temerariamente con Cupido y acceder al balcón de Leonora, rodeado por la inundación, en un pretendido rescate que en realidad no necesitaban, y en el cual terminan más bien los navegantes siendo los rescatados. Se trata, en términos analógicos wagnerianos, de un viaje de Siegfried por el Rhin en sentido contrario: en vez de abandonar la leyenda y el amor para dirigirse hacia la ambición y el poder, caso de Siegfried, Rafael pretende recorrer el camino inverso. Una evocación wagneriana explícita le auxilia en el intento: que Leonora los reciba y los despida como salvadores carecía de sentido lógico, dado el lamentable auxilio que Cupido y Rafael prestaron, pero el símil wagneriano transforma los papeles de manera acorde con su intención:

“Lo que usted ha hecho -decía la artista- merece honra y gratitud. Es un arranque caballeresco, digno de otros tiempos. Lohengrin llegando en su barquilla para salvar a Elsa. Sólo falta el cisne... a no ser que el barbero se contente con este papel...”²¹⁰⁷

El desbordamiento del Júcar constituye, sin embargo, un suceso fuera de lo cotidiano, y la escapada por el Júcar en condiciones normales tendrá después el resultado decepcionante ya aludido, y puede relacionarse esta decepción con que una segunda y verdadera huida de la pareja asuma los medios civilizados de transporte, que les conduce directamente a la gran ciudad. Allí Andrés los alcanza y deshace el hechizo, está en su terreno, y el golpe definitivo del desencanto lo asesta en el significativamente llamado “Café España“, en pleno centro de la urbe.

²¹⁰⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 652

²¹⁰⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V., Op.cit., vol.1, p. 606

La domesticada naturaleza levantina funciona así en la novela como una carencia insalvable en el camino hacia una identificación con situaciones wagnerianas. Prevalece la misma sentencia que ya Rodrigo Soriano insinuaba en su libro mediante ironías, y que Benavent recalca con hostilidad dogmática: Wagner no es naturalizable en tierras hispanas. No obstante, esa sentencia de separación tiene en la novela de Blasco Ibáñez el sentido del descontento: la interpretación de las situaciones locales bajo luz wagneriana evidencia la mezquindad e insignificancia de ese mundo caciquil local de la época, y el alejamiento de Leonora llevándose consigo el punto de vista wagneriano que sólo ella había aportado, y que se presentaba como un notable enriquecimiento de la sensualidad, luminosidad, espontaneidad e intensidad del relato, semeja un oscurecimiento definitivo, el restablecimiento del reino de la mediocridad e hipocresía triunfantes, representado finalmente por el discurso que Rafael pronuncia en las Cortes,²¹⁰⁸ y que bajo esta perspectiva queda en evidencia como palabrería hueca. La idea de pérdida resulta tanto mayor, cuanto que Leonora no era extranjera, sino nacida también en Alcira, hija de un republicano exiliado y socialmente rechazado.

En realidad Rafael casi siempre estuvo igual de cerca, wagnerianamente hablando, de ejercer respecto de Leonora el lamentable papel de un Gunther ajeno a su mundo:

(Entre naranjos) “Quería librarse del deseo, y no podía (...) pero ya que era imposible, ¿a qué insistir, comprometiéndose y quebrantando la tranquilidad de su casa?”²¹⁰⁹

(Götterdämmerung) “¿Qué dudas y deseos has despertado en mí! Si yo no puedo vencerlas, ¿por qué has hecho que sienta tales ansias?”²¹¹⁰

²¹⁰⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 675-681

²¹⁰⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p. 567

²¹¹⁰ *Götterdämmerung*, Acto primero, Escena primera; WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.6 p.284, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2914 (vid. *Wagner-SuD* vol. 6, p. 189)

3.4.3.3 REPETICIÓN MARGINAL DE FUNCIONES ENTRE 1903 Y 1908

En *La Catedral*, escrita entre agosto y septiembre de 1903, el asunto wagneriano aparecía accesoriamente, repitiendo la función de evidenciar la estrechez y mezquindad del cerrado círculo en que se mueven los personajes. La novela, anticlerical, transcurre en la catedral de Toledo, donde Gabriel Luna acude a refugiarse bajo la protección de su hermano Esteban, que trabaja al servicio de esa institución clerical. Gabriel intenta olvidar allí una agitada vida política como teórico anarquista, con la salud irremediabilmente quebrantada por su estancia en prisión, pasado que oculta a los presbíteros por temor a ser rechazado; ha abandonado toda esperanza revolucionaria y sólo desea pasar sus últimos días en tranquilidad y con alimento asegurado, oculto de la policía que le busca, hasta que la enfermedad incurable que arrastra termine matándole. El mundo clerical de la catedral es descrito con tintes de hipocresía, mezquindad y atraso cultural, generando en el lector una impresión de mediocridad cerrada y agobiante bastante similar al entorno caciquil provinciano de los Brull de *Entre naranjos*. La diferencia estructural más notable es que aquí la posibilidad de escapar no existe: el protagonista está derrotado y resignado antes de la primera página. De entre los clérigos que aparecen, solamente uno de ellos es descrito de manera favorable: Don Luis, el maestro de capilla, que “vegetaba despreciado en las últimas capas de la Iglesia, pensando más en la música que en el dogma”.²¹¹¹ Este personaje establece una inmediata sintonía con Gabriel y suspira por un mundo exterior, de mejor cultura, que le está vedado, pero que vislumbra a través de la música. En la cima de esta exterioridad deseada aparece Wagner, nuevamente precedido y acompañado por Beethoven:

²¹¹¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.970

“-Mi único consuelo es leer música, enteramente por la lectura de las grandes obras que tantos tontos oirán en las ciudades dormitando o aburriéndose. Ahí tengo en ese montón las nueve sinfonías de *el Hombre*,²¹¹² sus innumerables sonatas, su misa, y con él a Haydn, a Mozart, a Mendelson, a todos los grandes tíos, en una palabra. Hasta tengo a Wagner. Los leo, toco en el armonium lo que es posible ¿y qué?... Es como si a un ciego le describieran con gran elocuencia el dibujo de un cuadro y sus colores. Enterrado en este claustro, se, como el ciego, que hay en el mundo cosas muy hermosas... pero de oídas. El maestro de capilla guardaba del año anterior un recuerdo de felicidad y hablaba de él con entusiasmo. Por indicación del cardenal arzobispo había ido a Madrid a formar parte de un tribunal de oposiciones para organistas.

-Fue la gran temporada, Gabriel: la mejor de mi vida. Una noche conocí a Wagner, pero sin tapujos, como quien dice en su propia salsa. Vestido con ropas de un violinista amigo que algunas veces toca en las fiestas de Toledo, oí *La Walkyria* en el paraíso del Real. Otra noche asistía a un concierto. La gran noche, Gabriel, ¡como quien dice nada! *La Novena Sinfonía* de este tío feo, de este sordo mal genio que está escuchándonos.”²¹¹³

La música de Wagner aparece en el punto de vista de este personaje como paradigma de una modernidad transgresiva, en un tiempo en que ya no resultaba del todo adecuado este punto de vista:

“...Nebra, el gran organista de Carlos Tercero, un señor que un siglo antes de nacer Wagner empleaba ya en España la disonancia musical”²¹¹⁴

Pero en este mundo catedralicio sin esperanza de escapar, la evocación de la música de Beethoven prevalece finalmente sobre la de Wagner, a veces apadrinada por el segundo, en una curiosa inversión de la relación temporal entre ambos compositores:

“Sólo me ocupo de la música, que alguien ha dicho que será “la religión del porvenir”, la manifestación más pura del ideal. Todo lo que es hermoso me gusta y creo en ello como en una obra de Dios. ‘Creo en Dios y en Beethoven’, como dijo su discípulo.”²¹¹⁵

²¹¹² Se refiere a Beethoven.

²¹¹³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.972

²¹¹⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.982

²¹¹⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.973. La frase “creo en Dios, en Mozart y en Beethoven”, donde Blasco suprime la referencia a Mozart, se encuentra en el escrito de Wagner de 1841 *Un musicien étranger à Paris*, que como ya se ha mencionado, Blasco había traducido al castellano unos pocos años antes (véanse p.720-721). Versión alemana en WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.1, p.236, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.269 (vid. *Wagner-SuD*, vol.1, p.135).

Cuando Gabriel inicia una relación sentimental sin esperanza de futuro con su sobrina Sagrario, cuya vida está también rota sin remedio, es la música de Beethoven y no la de Wagner la que apadrina esta pasión sin salida:

“Arriba, en el piso alto de las Claverías, seguía sonando el armonio del maestro. Luna conocía aquella música. Era el último lamento del maestro, el es *preciso*²¹¹⁶ que cantaba el genio ante la muerte con una melancolía que causaba escalofríos”.²¹¹⁷

Y poco después, apenas Gabriel manifiesta su intención de mantener la relación en lo sentimental y no pretender hijos que compartan su desgracia y miseria física:

“Arriba, el lamento de Beethoven seguía desarrollando sus inflexiones dolorosas, esparciéndose por las entrañas de la catedral dormida”.²¹¹⁸

Así como con *Entre naranjos* la obra de Wagner había acompañado a las expectativas de escapar de una realidad cerrada e insatisfactoria, en *La catedral* el abandono de toda esperanza y la sumisión al encierro se presenta musicalmente con el retorno al considerado por Blasco como antecedente directo de Wagner: Beethoven. La pérdida de Wagner es de nuevo la pérdida de la esperanza.

La horda, escrita entre abril y junio de 1905, relata la desesperada vida de Isidro Maltrana, personaje de gran inteligencia y formación cultural, pero incapaz de rentabilizar sus conocimientos y capacidades, que sobrevive sórdidamente en los suburbios de Madrid. Este personaje reaparecerá en otras novelas con una actitud vital distinta, a la vez adaptada y carente de escrúpulos, pero esta novela trata únicamente la historia de su fracaso inicial,

²¹¹⁶ Se refiere este personaje a una enigmática expresión escrita por Beethoven en su cuarteto para cuerdas nº16 op.135 en fa mayor, compuesto en 1826 y que se considera su última obra importante. La expresión la escribe antes de comenzar el último movimiento: bajo un título que reza “DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS” (la difícil decisión), escribe cinco compases que sílaba por nota se acompañan con el texto “Muss es sein?...Es muss sein!...Es muss sein!” (¿debe ser?...¡debe ser!...¡debe ser!). Este inciso no parece estar destinado a ser cantado ni tocado durante la interpretación del cuarteto, sino solamente a facilitar la clave del pensamiento que el autor asociaba a un tema puramente musical.

²¹¹⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1055

²¹¹⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1057

que culmina con la muerte de su mujer como consecuencia de la miseria. En este contexto Wagner aparece sólo tangencialmente al relato, en funciones ya conocidas. Primero en un episodio en que Isidro acude a una cacería furtiva en el vedado de El Pardo. Apenas saltan el muro, el protagonista queda atónito al encontrarse inmerso en una naturaleza virgen que no había podido imaginar. Wagner aparece asociado nuevamente a una naturaleza indómita:

“La selva, dormida bajo el fulgor de las estrellas, parecía un jardín de leyenda. Maltrana pensó en Wagner y en su valeroso Sigfrido; en la rústica flautita del héroe que hacía hablar a los pájaros. Hasta creyó, por un instante, que de aquellas espesuras podría surgir un dragón no conocido por los guardas.”²¹¹⁹

La otra ocasión en que es evocado Wagner en esta novela sucede durante la visita a un cementerio. Maltrana protesta de la imagen terrible y grotesca de la muerte medieval y evoca otra amable y renovadora, donde “apenas pasaba, todo resurgía a su espalda, casi en los bordes de sus fúnebres velos: revivían las flores con nueva fuerza, trinaban los pájaros...”²¹²⁰ Ante esta imagen natural, cíclica y casi vegetal de la muerte, vuelve a aparecer la evocación wagneriana:

“Ella era el abono de la vida, la hoz que siega el prado para que resurja con mayor fuerza. Maltrana la conocía: la había visto pasar ante sus ojos, con todo su esplendor melancólico, evocada por la más sublime de las exaltaciones artísticas. Wagner la sacaba de las tinieblas de lo misterioso, haciéndola marchar entre graves melodías que eran ecos del dolor humano. Por dos veces la había contemplado Maltrana cerrando los ojos, con su piel pálida, sus ojos negros y fríos que brillaban hacia adentro, sus caderas de eterna creadora y sus pechos amargos: cuando el salvaje Sigmundo habla a la walkyria que le anuncia la muerte;²¹²¹ cuando la desesperada Iseo se enrosca de dolor y se mesa los cabellos, agitados por el viento del mar, ante el cadáver de Tristán.”²¹²²

²¹¹⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1403

²¹²⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1430

²¹²¹ *Die Walküre*, acto II, escena 4. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.6 p.70-78, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2700 (vid. *Wagner-SuD* vol. 6, p. 49)

²¹²² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1430. El episodio de la última frase corresponde al final del *Tristan und Isolde* wagneriano, pero la descripción de la actitud de Isolde no concuerda con la obra de Wagner y alude más bien a las fuentes medievales del texto.

En parecido sentido de asociación con la naturaleza, Blasco Ibáñez cerraba con una evocación de tema wagneriano la extensa y exaltada descripción de los jardines de Aranjuez titulada *Rosas y ruiseñores*, que será publicada en 1909 en compañía de diversos cuentos, bocetos y apuntes:

“Trinos errantes de volador plumaje, que escuchasteis en un jardín italiano el dulce adiós de Julieta y de Romeo; sonad, sonad como ristras de perlas que caen invisibles en el negro silencio; esparcid vuestros perfumes melodiosos de rosas de la noche hasta que el gallo, trompetero del alba, os imponga silencio, y vuelvan a emerger de la sombra las rosas del día, frescas, luminosas y sonrientes, como surgió la hermosa Venus ante los ojos adorantes del caballero Tannhauser”²¹²³

En *La maja desnuda*, escrita entre febrero y abril de 1906, Blasco Ibáñez narra episodios de la vida de un imaginario pintor de fama mundial, Mariano Renovales. Wagner apenas se deja ver en esta extensa novela en tres partes. Durante una visita a Venecia, de nuevo la cabalgada de las valquirias anima los caballos de la plaza de San Marcos, repitiendo la imagen de *El aburrido en Venecia*:

“Los músicos de Venecia agrupábanse en el centro con sus bicornios rematados por negros y ondulantes plumeros. Los rugidos del wagneriano metal galopando en la loca cabalgada de las valquirias hacían estremecer las columnatas de mármol y parecían dar vida a los cuatro caballos dorados que en la cornisa de San Marcos se encabritaban sobre el vacío con mudo relincho.”²¹²⁴

Y nuevamente como propiciador de enamoramientos que no conducen a ninguna parte, Wagner desfila sin apenas peso específico en la lista particular de la condesa de la Alberca, con la ya reiterada compañía de Beethoven:

“Monteverde era su amante, como antes lo había sido un músico, durante cierta época en que la condesa no hablaba más que de Beethoven y de Wagner, como si fuesen visitas de su casa, y mucho antes, un duquesito, guapo mozo, que daba becerradas por invitación, matando los inocentes bueyes después de saludar con ojos amorosos a la de Alberca, que echaba fuera del palco su busto envuelto en la mantilla blanca y adornada de claveles.”²¹²⁵

²¹²³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.486

²¹²⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1547

²¹²⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1583

Más estratégica se sitúa la evocación wagneriana en el argumento de *Sangre y arena*, escrita entre enero y marzo de 1908. El asunto central es la relación sentimental entre el torero Juan Gallardo, ya casado, y la sobrina del marqués de Moraima, doña Sol, relación insólita por la distancia de educación y costumbres entre ambos. Como ya había sucedido en otras novelas, la identificación wagneriana acude a cubrir las distancias. Durante un acoso de toros a caballo, al que Gallardo fue invitado y en el que participaba también doña Sol, el torero salvó con su habilidad de un grave aprieto a la aristócrata; invitado después por ésta a su casa, doña Sol se sentaba al piano, y mientras el torero luchaba por no dormirse ante una música que no comprendía, las identificaciones wagnerianas jugaron a su favor en el ánimo de la pianista:

“Era la plegaria de Elsa, el lamento de la virgen rubia pensando en el hombre fuerte, el bello guerrero, invencible para los hombres y dulce y tímido con las mujeres.

Soñaba despierta al cantar, poniendo en sus palabras temblores de pasión, subiéndole a los ojos una lacrimosidad emocionante. El hombre sencillo y fuerte, el guerrero, tal vez estaba detrás de ella... ¿Por qué no?

No tenía el aspecto legendario del otro, era rudo y torpe; pero ella veía aún, con la limpieza de un recuerdo enérgico, la gallardía con que días antes había corrido en su auxilio, la sonriente confianza con que había peleado con una fiera mugidora, lo mismo que los héroes wagnerianos peleaban con dragones espantosos. Sí; él era su guerrero.”²¹²⁶

Como ya había sucedido, la inclinación sentimental apadrinada por Wagner resultará en esta novela intensa y recíproca, pero también frágil a largo plazo, y termina deshaciéndose dejando un rastro de desencanto. Viene a ser una reproducción de la proyección wagneriana que Leonora realizaba sobre Rafael en *Entre naranjos*, con idéntico resultado.

Los muertos mandan fue escrita entre mayo y diciembre de 1908 y narra entre las islas de Mallorca e Ibiza las peripecias sentimentales y económicas de Jaime Febrer, un aristócrata arruinado que tiene un marcado parecido físico con Richard Wagner. Esta identificación con el propio Wagner produjo el enamoramiento de una inglesa, episodio de carácter meramente anecdótico en la trama de esta novela:

²¹²⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.177-178

“Miss Mary Gordon, rubia idealista, hija del gobernador de un archipiélago inglés de Oceanía, que viajaba por Europa sin otro acompañamiento que el de una doméstica, le había conocido un verano en un hotel de Munich, y ella fue la que, impresionada, dio los primeros pasos. El español era, según la miss, un vivo retrato de Wagner joven. (...) Ella, enamorada de él rabiosamente por su parecido con el maestro, quería casarse, y le hablaba de los millones del gobernador, mezclando sus entusiasmos románticos con las aficiones prácticas de su raza.”²¹²⁷

Febrer descartó formalizar las relaciones con esta mujer que le llamaba “Richard”, convencido que de esa base identificativa no resultaría una relación duradera. Bastante después, en situación vital muy distinta, el recuerdo pasajero de Mary Gordon le trajo una esporádica asociación wagneriana:

“¡Si me viese miss Mary! –pensó-. Tal vez me comparase a un Sigfrido rústico yendo a matar el dragón que guarda el tesoro de Ibiza”.²¹²⁸

Las obligaciones culturales de este Febrer incluían por otra parte un superficial conocimiento wagneriano, pero que no tiene consecuencia alguna sobre la trama:

“Estando en Munich cumplió veintiocho años. Había ido poco antes a Bayreuth para una representación de las óperas de Wagner, y ahora, en la capital de Baviera, asistía al teatro de la Residencia, donde se verificaba el festival de Mozart. Jaime no era melómano; pero su vida errante le obligaba a ir donde iba la gente, y su condición de pianista aficionado le había hecho asistir dos años seguidos a esta romería musical.”²¹²⁹

²¹²⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.286

²¹²⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.390

²¹²⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.309

3.4.3.4 ADSCRIPCIÓN GEOGRÁFICA DE WAGNER: “ORIENTE”

Oriente es la crónica del viaje que realizó Blasco Ibáñez a finales de agosto de 1907, un recorrido que parte de Francia, atraviesa Suiza, el sur de Alemania, cruza el imperio Austro-húngaro recalando en Viena y Budapest, se adentra en los Balcanes por Serbia y Bulgaria y transita finalmente por los dominios turcos en Europa para recrearse en especial, justificando el título, sobre la ciudad Estambul.

La propia naturaleza del género dificulta una presencia de Wagner en el sentido practicado en las novelas, esto es, vinculado al ánimo particular de los personajes, y favorece en cambio una visión vinculada al espacio, a la geografía cultural europea.

El paso por Vichy que abre el relato, muestra la sociedad elegante y cosmopolita, reunida desde distintos países al reclamo de las aguas termales, sociedad donde la música ejerce una importante presencia:

“Parece como que todos los instrumentistas de Francia vengan a Vichy, durante la temporada termal, para entretener el ocio del público cosmopolita, que digiere las famosas aguas al arrullo de las orquestas.”²¹³⁰

La presencia wagneriana en este contexto no pasa de una de las muchas piezas que componen un mosaico cultural multicolor, guiado más por la variedad y el exotismo que por su propia congruencia:

“Toda la música del mundo es devorada por el enorme consumo melódico de esta población, que llaman orgullosamente los franceses la *Reine des Villes d'Eaux*. Desde el *Fuego encantado*, de Wagner, hasta la *Jota aragonesa* y la *Marcha Real*, la música de todos los tiempos y de todos los países halaga los oídos de la muchedumbre extranjera, tropel de aves de paso que llena Vichy durante algunas semanas”.²¹³¹

²¹³⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.10

²¹³¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.10

Frente a esta presencia como mero componente de un repertorio variopinto, la presencia de Wagner resulta más central para Blasco Ibáñez cuando describe el ambiente general de Vichy, reiterando el uso ya visto del elemento wagneriano para dotar a las descripciones de intensidad y color, mostrando aquí un aspecto evocativo que contrasta con el pintoresquismo local:

“La orquesta, acompañada de lejos por las bocinas de los automóviles que pasan veloces, por el vocerío de los vendedores de periódicos que pregonan las últimas hojas llegadas de París y por los gritos de los cocheros que invitan a pintorescas excursiones por las riveras del Allier, puebla el espacio con los lamentos de las ondinas del Rhin, llorando el mágico tesoro arrebatado por el maligno Nibelungo, con el melancólico adiós de Lohengrin al alejarse de Elsa, o con la romántica *Canción de la estrella* que entona Wolfram, el grave trovador, contemplando el astro del atardecer.”²¹³²

Fuera de esta sociedad cosmopolita de Vichy, la presencia de Wagner en esta obra queda confinada a la ciudad de Munich, ciudad que visita coincidiendo con la celebración del festival dedicado al compositor:²¹³³ “Wagner figura en todos los escaparates: su perfil de bruja pensativa adorna hasta las muestras de las tiendas”.²¹³⁴ El papel protector que había desempeñado el rey de Baviera Ludwig II, “casi un actor a las órdenes de su amigo Wagner”,²¹³⁵ se destaca como causa principal de esa relevancia wagneriana, con una connotación positiva: “un monarca que, a fuerza de excentricidades, prestó un gran servicio al arte”.²¹³⁶ La participación del rey había sucedido bajo una implicación personal que actuó en la dirección de un alejamiento de la realidad:

“El monarca, llena la mente de los dioses germánicos y de los héroes cuyas hazañas ponía su amigo en rotundos versos, acompañándolos de prodigiosa orquestación, apartábase cada vez más de la existencia real, viviendo como un sonámbulo, en medio de legendarios ensueños”.²¹³⁷

²¹³² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.9

²¹³³ Este festival se celebraba en el Prinzregenten Theater, construcción de Max Littmann inaugurada en 1901, cuyo interior sigue el modelo de Bayreuth.

²¹³⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.24-25

²¹³⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.25

²¹³⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.27

²¹³⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.27

Podría pensarse, en consecuencia, que una ciudad que participa de esa misma pasión wagneriana estaría según el escritor en riesgo de perder el contacto con la realidad, pero en la descripción de Blasco Ibáñez los partícipes del fenómeno wagneriano no serían propiamente los muniqueeses, sino un público internacional al que éstos contemplan como mero espectáculo:

“Por las tardes, la muchedumbre se agolpa a ambos lados de la avenida del Príncipe Regente para presenciar el paso de los que van a escuchar *El Anillo del Nibelungo*”.²¹³⁸

Es en realidad el viajero quien realiza la identificación de Munich con Wagner, tras comprobar que en la ciudad solamente encuentra dos cosas originales: “la cerveza y la música”.²¹³⁹ Y dentro de la última, Wagner acapara la atención:

“Cuando el viajero se familiariza con Munich, su entusiasmo por las glorias artísticas de la ciudad va restringiéndose, hasta el punto de que sólo queda erguida una sola admiración: Wagner y su obra.”²¹⁴⁰

La calidad de las representaciones no merece especial consideración por parte de Blasco Ibáñez, que alaba a la orquesta pero opina que se canta “tal vez un poco peor”²¹⁴¹ que en el Real de Madrid. Lo que llama su atención es el carácter particular del teatro y la actitud del público, que siguiendo la estela de los hábitos de Bayreuth, se distanciaban de la mentalidad vigente en España: el foso de la orquesta, el precio igual de todas las entradas, la ausencia de localidades laterales, el oscurecimiento de la sala durante la representación, la imposibilidad de entrar una vez comenzado un acto, la baja retribución de los cantantes, constituyen todos elementos que el escritor señala y que traducen una actitud receptiva centrada sobre la importancia de la obra, con un correlativo desprecio hacia la ostentación de solistas y del propio público. Este público multinacional, según el escritor “tan interesante casi como las obras de Wagner”,²¹⁴² evidencia en sí mismo una disparidad del criterio y

²¹³⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.26.

²¹³⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.26

²¹⁴⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.26

²¹⁴¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.28

²¹⁴² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.28

comportamiento vigentes en los países latinos respecto de la naturaleza del evento operístico:

“Cuando termina el espectáculo, la gran mayoría del público sale en silencio. Pero algunos manifiestan su fervor a gritos.

-¡Sublime! ¡Inmenso!

Casi siempre son españoles, italianos o franceses los que gritan entusiasmados. Pero sus voces suenan a falso, y parece que gritando intentan convencerse a sí mismos.

Han oído hablar del Festival Wagner como de algo extraordinariamente misterioso; han venido atraídos por la curiosidad, creyendo en lo sobrenatural del espectáculo, y salen de él dudando de la sensatez de su viaje, sintiendo cierta sospecha de haber sido engañados, diciéndose que, aparte de la sala oscura y de la orquesta subterránea, nada nuevo han visto.”²¹⁴³

Correlativamente, Blasco Ibáñez defiende la dignidad de lo propio, en este caso la zarzuela, y descalifica por artificial el reiterado empeño por crear una ópera nacional española:

“A los pueblos no hay que forzarlos para que produzcan artísticamente en determinada dirección, sino aceptar lo que den espontáneamente y celebrarlo, siempre que tenga una individualidad marcada”²¹⁴⁴

La idea de extrañamiento del wagnerismo respecto de la realidad española, que aparecía ya apuntada sobre ámbito local en el desenlace de la novela *Entre naranjos*, se dota con esta actitud de una valoración que evita ser peyorativa, y a la vez se insinúa un ámbito geográfico más amplio para lo no wagneriano, que englobaría todos los países latinos. Se verá más adelante que esta actitud del escritor resultará potenciada y confirmada con los acontecimientos de la guerra europea.

²¹⁴³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.2, p.29

²¹⁴⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.2, 11

3.4.3.4.1 WAGNER ITINERANTE EN “LOS ARGONAUTAS”

Blasco Ibáñez escribía *Los argonautas* entre 1913 y 1914, concluyendo un periodo de seis años sin crear novelas, que se había iniciado con la renuncia al acta de diputado en 1909 y el posterior establecimiento de dos colonias en sudamérica, y concluía coincidiendo con las dificultades económicas argentinas y el abandono de las mismas. Según refiere el propio autor, su intención era que esta novela constituyese el prelude a una extensa saga de novelas ambientadas en los diversos países hispanoamericanos, donde irían reapareciendo los personajes presentados en ésta, pero el comienzo de la guerra europea le hizo abandonar este ambicioso proyecto. El relato de *Los argonautas* discurre prácticamente entero sin salir de un buque de pasajeros, llamado *Goethe*, que hace el trayecto de España a Buenos Aires. Fernando de Ojeda y un reaparecido Isidro Maltrana son los personajes principales, en un argumento que en tiempo presente prácticamente se reduce a los flirteos de a bordo, pero que en pasado rememora la vida de Ojeda y en futuro establece vagos proyectos americanos. El Maltrana de esta novela aparece transformado en un personaje sin escrúpulos, con unas sobresalientes cualidades literarias que desea poner al servicio de cualquier causa rentable para su pluma, sin importarle cual sea. Ojeda, por su parte, es descrito como personaje de alta sociedad y de vida cosmopolita que no consigue hacer dinero con sus inclinaciones literarias y que finalmente dilapida su herencia, al tiempo que se enamora de una joven viuda, María Teresa, igualmente acostumbrada a un elevado nivel de vida pero que también ha quedado sin fortuna. Ojeda emprende la aventura americana con el propósito de hacer rápidas ganancias y regresar para casarse con Teresa. La primera ocupación que consume su tiempo en el barco es escribir una larga carta a su prometida, y las imágenes wagnerianas impregnan esta situación. Primero le interrumpe la música:

“Pero la música le retuvo, paralizando su voluntad con la vibración de algo conocido. ¿Qué cantaba el violoncelo?... Vio de pronto, como dibujada en el aire por los sonos graves de dicho instrumento, la varonil figura de Wolfram von Eschembach, el noble trovador consejero de Tannhauser el maldito, y su imaginación puso palabras al canto melancólico de las cuerdas. ‘Oh tú, mi dulce estrella de la tarde, que lanzas desde el fondo del cielo tu suave resplandor!...’²¹⁴⁵ El wagneriano canto le hizo recordar otra estrella aparecida en un momento doloroso de su existencia...”²¹⁴⁶

Se trata de la evocación del canto de Wolfram cuando contempla a Elisabeth desconsolada en su soledad, por no encontrar a Heinrich von Tannhäuser entre los peregrinos que regresan de Roma. A su vez, esta misma evocación de la estrella de Wolfram se potencia con el recuerdo de unas palabras de Teresa:

“Quiero pedirte que cuando estés allá y te acuerdes un poco de mí contemples a esta misma hora esa estrella.”²¹⁴⁷

Cuando Ojeda comienza la redacción de su carta, una identificación wagneriana con Siegfried-Brünhilde acude en ayuda de su imaginación:

“¿Te acuerdas de aquella tarde en el Real, cuando escuchamos juntos el primer acto de *El ocaso de los dioses*? Nuestras cabezas, casi unidas, parecían beber la música del mago, y con la música las palabras: palabras de poeta, de uno de los más grandes poetas de amor que han existido, grandiosas y fuertes, dignas de héroes. La walkyria, convertida en mujer, estremecida aún por la sorpresa de la iniciación carnal, se despide de Sigfrido, el héroe virgen, que acaba igualmente de conocer el amor.”²¹⁴⁸ El afán de aventuras, de nuevas empresas, le impulsa a correr el mundo. El hombre no debe permanecer en estéril contemplación a los pies de su amada eternamente. Debe hacer grandes cosas por ella; debe aprovechar la fe y la energía que vierte el amor en el vaso de su alma. Al separarse

²¹⁴⁵ La frase evoca, sin reproducir al pie de la letra, el canto de Wolfram del tercer acto de *Tannhäuser*. Ya se ha visto, al comentar el estreno de esta obra en Valencia, que el personaje de Wolfram von Eschenbach con sus cualidades morales gozaba de especial simpatía por parte de la crítica valenciana, y que la predilección de este episodio para cantarlo como pieza independiente tiene probablemente también connotaciones morales.

²¹⁴⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.497

²¹⁴⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.499

²¹⁴⁸ La situación y el texto que cita a continuación corresponden a la segunda escena del prólogo del *Götterdämmerung*, cuando Siegfried se despide de Brünhilde para correr en busca de aventuras. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol. 6, p.275-280, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.2905-2910 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 6, p.182-186)

conocen, lo mismo que nosotros, las primeras amarguras del alejamiento, pero son inmovibles como semidioses.

-¡Oh si Brunilda fuese tu alma para acompañarte en tus correrías! – dice ella, ansiosa de seguirle.

-Es siempre por ella que se inflama mi coraje – contesta el héroe.

-Entonces, ¿serás tú Sigfrido y Brunilda juntos?

-Allí donde yo me halle, los dos estarán presentes.

-¿La roca donde yo te aguardo quedará entonces desierta?

-¡No! Porque no habiendo más que uno, allí donde estés tú estaremos los dos.

-¡Oh dioses augustos, seres sublimes, venid a saciar vuestras miradas en nosotros!... Alejados el uno del otro, ¿quién nos separará?... Separados el uno del otro, ¿quién podrá alejarnos?...

-¡Salud a ti, Brunilda, resplandeciente estrella! ¡Salud, valiente amor!

-¡Salud a ti, Sigfrido, lumbrera victoriosa! ¡Salud, vida triunfante!

Ellos no lloran, Teri, y se muestran grandes y serenos en su despedida, no porque son hijos de dioses, sino porque tienen una confianza de niños, una fe ingenua y sana en la eternidad de su amor. Seamos como ellos; enjuguemos nuestras lágrimas y miremos de frente las sombras del porvenir sin miedo alguno, con la certeza de que hemos de ser más poderosos que el destino. Digamos igualmente: 'Alejados el uno del otro, ¿quién nos separará?... Separados el uno del otro, ¿quién podrá alejarnos?' Allí donde yo me halle, estaremos los dos; porque los dos no somos más que uno, y donde tú te encuentres, mi alma irá contigo. ¡Salud, oh Teri, resplandeciente estrella! ¡Salud, radiante amor!...²¹⁴⁹

Pero en los argumentos aludidos de Wagner, ni Elisabeth recupera a Heinrich Tannhäuser, ni mucho menos Siegfried permanece fiel a sus promesas, de manera que Blasco está insinuando al lector un aspecto futuro del argumento que el propio personaje de la novela parece absurdamente desconocer, desconocimiento que no carece en sí mismo de cierta identificación, por relacionarse precisamente con el personaje más inconsciente entre todos los caracteres wagnerianos, Siegfried. Efectivamente, once días de navegación bastaron a Fernando Ojeda para dos infidelidades y un tercer devaneo. El recuerdo de la misma escena wagneriana invocada en la carta, irá retornando sucesivamente tras esos episodios, entonces sí incorporando los acontecimientos escénicos posteriores:

²¹⁴⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.512

“Sentía vergüenza al recordar las palabras que había escrito en la tarde anterior, imitando la firmeza de los héroes wagnerianos. ‘Y cuando estemos alejados, ¿quién podrá separarnos?...’ Un solo día había bastado para que olvidase sus juramentos. Aún no habría salido a aquellas horas su carta de Tenerife, y ya estaba lo mismo que Sigfrido, olvidado de Brunilda, humillándose amoroso a los pies de una Gotunda que se burlaba de él. Y esto lo había hecho por voluntad espontánea, sin necesitar filtros de olvido.”²¹⁵⁰

“De nuevo el recuerdo de la carta con los juramentos de Sigfrido volvió a su memoria. Aquel héroe membrudo, que con la espada partía yunques y mataba dragones, tenía igualmente un alma de mujer. Apenas separado de Brunilda, la olvidaba, fijando sus ojos en otra. En cambio, ella, la femenina walkyria, era el hombre en esta asociación amorosa. Su alma varonil y fuerte pertenecía a la aristocracia de los que prolongan un amor único hasta el más alto idealismo, ennobleciendo de este modo los instintos de la carne.”²¹⁵¹

“Ya no era el mismo que de todo corazón lanzaba sobre el papel los apasionados juramentos de la pareja wagneriana. ‘Alejados el uno del otro, ¿quién nos separará?...’ Estas palabras hacían levantarse en su recuerdo, como testimonio de infidelidad, varias figuras de mujer: Maud, Mina, aquella Nélida que rondaba por cerca de él’.”²¹⁵²

Antes del viaje, mientras Fernando Ojeda permanecía todavía en Madrid, en unas reflexiones que María Teresa hacía leyendo a Esquilo la evocación de Wagner cedía ante la de Beethoven, repitiendo así la tendencia observada en *La catedral*, que parece corresponder en Blasco a situaciones sin esperanza:

“Llevada de su caprichosa imaginación, lamentaba que las palabras nobles y melancólicas de Prometeo no fuesen acompañadas de música. ‘Una música de Wagner, ¿me entiendes? De nuestro amado don Ricardo... O mejor de Beethoven: algo así como la *Novena sinfonía*.’”²¹⁵³

Pero durante el viaje la tendencia se invierte. El viaje mismo es evocado por Maltrana en términos wagnerianos:

²¹⁵⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.565

²¹⁵¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.566

²¹⁵² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.735

²¹⁵³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.527

“Confieso a usted, Ojeda, que nunca me he sentido mejor, y por mi voluntad podía prolongarse este viaje hasta el fin del mundo. ¡Ojalá fuese el *Goethe* vagando por el Océano, como el ‘Holandés errante’, siempre que no se agotasen sus repuestos de víveres y bebida!”²¹⁵⁴

Los motivos para el viaje también encuentran una iluminación wagneriana. Primero cuando Ojeda, ante Maltrana, considera la posibilidad de algunos motivos insondables:

“Había reflexionado mucho durante la noche anterior, y ahondando en sus decisiones, encontraba en ellas motivos inconscientes, no sospechados hasta entonces, que le hacían avanzar con un empujón tan rudo como el deseo de riqueza. Parecía cantar en sus oídos la poética romanza de Heine,²¹⁵⁵ en la que describe cómo el caballero Tannhauser se arrancó de los brazos de Venus por solo el gusto de conocer de nuevo el dolor humano.(...) Tal vez huya él también, como el poeta amante de la diosa, por hartura de felicidad y sed de dolores.”²¹⁵⁶

Y bastante después, volviendo sobre el asunto de los motivos, aparece la reflexión wagneriana sobre la incompatibilidad entre riqueza y amor:

“...quería ser rico, y su deseo imperioso le había desarraigado del viejo mundo, lanzándolo en plena aventura, como los miserables que se aglomeraban en los sollados de la imaginación. Necesitaba una gran fortuna para creerse feliz. Y sin embargo... ¡quién sabe! La riqueza no es la dicha, no lo ha sido nunca; cuando más, puede aceptarse como un medio para afirmarla... Tal vez ni aun esto era cierto. Recordaba la wagneriana leyenda del anillo del Nibelungo, el milagroso oro del Rhin, símbolo del poder mundial. Quien lo poseía era señor del universo, dueño absoluto de todas las riquezas; pero para conquistarlo había que maldecir el amor, renunciar a él eternamente.”²¹⁵⁷

El viaje se va coloreando, además, con algunas imágenes wagnerianas aparentemente irrelevantes para el argumento: la trompeta que anuncia a los pasajeros la hora del baile se compara con el “toque arrogante y provocador del

²¹⁵⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.554

²¹⁵⁵ Blasco Ibáñez prefiere aquí aludir a una de las fuentes de Wagner, el corto poema homónimo de Heinrich Heine, que aunque difiere del argumento wagneriano en el desenlace, muestra un paralelismo exacto en este episodio de alejamiento de Venus, correspondiente a la escena segunda del primer acto del *Tannhäuser* del compositor.

²¹⁵⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.526

²¹⁵⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.590-591

héroe Sigfrido”,²¹⁵⁸ Isidro Maltrana describe la voz que da el vigía durante la noche a través de una bocina como los bramidos “que suelta el dragón que mata Sigfrido en la selva”,²¹⁵⁹ e ironiza sobre un busto del emperador alemán “místico y guerrero como Lohengrin”.²¹⁶⁰

De las relaciones que Ojeda mantuvo a bordo con mujeres, la primera era una norteamericana llamada Maud Power, que viajaba sin su marido, y la tercera una joven llamada Nélide, cercada por una corte de admiradores y al mismo tiempo vigilada por su madre y por su hermano. Ninguna de estas dos relaciones se acompaña con evocaciones wagnerianas. La segunda es Mina, la mujer de un alcoholizado director de la orquesta que amenizaba las veladas a bordo, y tanto la relación como el personaje se encuentran en este caso inmersos en evocaciones e identificaciones wagnerianas. El tema wagneriano se muestra en esta disparidad de relaciones como un factor de efecto interior, subjetivo. Las dos relaciones no wagnerianas de Ojeda resultan extraordinarias en la valoración que realizan los cotilleos del pasaje, todo lo contrario que su relación con Mina, por la avanzada edad y el deterioro físico de esta señora. Pero sobre el ánimo de Ojeda, el efecto es el inverso: pasajero y superficial con Maud y Nélide, pero duradero y emotivo con la wagneriana Mina: “De su existencia en medio del Océano, ella iba a ser el único recuerdo que permanecía en pie”,²¹⁶¹ termina reflexionando al concluir el viaje.

El mismo nombre de Mina sugiere el de la primera esposa de Wagner, Mina Planer, y ella misma se guió por esta identificación con la biografía del compositor para casarse con el director Hans Eichelberger, el cual parecía por entonces un prometedor compositor: Eichelberg sería su Wagner.²¹⁶² El matrimonio histórico de Wagner con Mina Planer terminó en fuertes desavenencias y separación, y en el caso de estos personajes de novela Blasco Ibáñez no hace terminar mejor el asunto: Mina acaba reconociendo su

²¹⁵⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.562

²¹⁵⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.522

²¹⁶⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.553

²¹⁶¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.781

²¹⁶² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vo.2, p.639-640

matrimonio como “el gran error de su existencia, el cambio fatal de rumbo,”²¹⁶³ aunque este error procede aquí precisamente del engaño identificativo, de haberse casado con un “falso Wagner”,²¹⁶⁴ de la discrepancia entre identificación wagneriana y realidad. Con su boda, la Mina de Blasco Ibáñez había abandonado una prometedora carrera como cantante wagneriana, en la cual dominaba su identificación con el personaje de Brünnhilde, trascendiendo del escenario a su vida:

“Su verdadera personalidad era la de la hija de Wotan. Sólo vivía de noche, a la luz de las baterías escénicas, acompañada de sus pasos y lamentos por la música misteriosa que surgía del abismo orquestal. El pecho encerrado en los mamilares de la coraza de escamas, el metálico casquete, rematado por dos alas blancas, la lanza vibradora en una mano, el manto purpúreo siguiendo con una flotación de bandera su paso vigoroso de virgen fuerte, todo esto había sido la realidad. La vida en los hoteles, los viajes por mar y por tierra, las míseras rivalidades de profesión, eran un ensueño incierto e incoloro, un limbo del que sólo guardaba pálidos recuerdos.”²¹⁶⁵

Parece evidente que todo esto remite a la Leonora de *Entre naranjos*. También reaparece el papel de la ficción wagneriana como vía de salida de una realidad mediocre y decepcionante, que en aquella novela era un aspecto central de la trama:

“El poder demoníaco de la música la había poseído por entero, transportándola a las regiones de una vida superior. La grosera realidad, cortina engañadora que oculta a nuestros ojos la suprema belleza para que nos resignemos a la penumbra de una existencia práctica y vivamos como bestias mirando al suelo, rasgábase para ella todas las noches así que pisaba las tablas.”²¹⁶⁶

Los asuntos wagnerianos de la novela *Entre naranjos*, escrita catorce años atrás, aparecen así en ésta atribuidos al pasado lejano de los personajes. Se trata ahora de identificaciones wagnerianas de corto alcance temporal, se diría que fotográficas, que ven el episodio concreto pero ignoran la trama en que se enmarca. Sin embargo, la trama de referencia en sus grandes rasgos se

²¹⁶³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.2, p.640

²¹⁶⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.2, p.640

²¹⁶⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.2, p.638

²¹⁶⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit.: vol.2, p.638

cumple: Mina acaba decepcionada con su marido, como Mina Planer acabó mal con Wagner; Fernando Ojeda traiciona a Teresa apenas se aleja, como Siegfried traiciona a Brünhilde también tras alejarse.

La música aparece también como presente de una manera directa, favoreciendo la relación entre Ojeda y Mina. La primera vez que la ve, ella está tocando música de Wagner en el piano:

“Miró entonces por la ventana y vio a una mujer sentada al piano. Llegó a sus oídos al mismo tiempo una música en sordina y el susurro de un canto a media voz.

-Es de *Tristan* –murmuró quedamente Ojeda en su oído-. El lamento desesperado de Iseo. Los dos permanecieron en silencio a ambos lados de la ventana, escuchando el canto que venía del interior con lejanías de ensueño.”²¹⁶⁷

En sentido inverso a las evocaciones musicales de Teresa sobre Esquilo, según se ha visto, las exigencias musicales de Mina urgen el paso de Beethoven a Wagner:

“-Victor Hugo es mi dios...-dijo de pronto Ojeda, interrumpiendo su murmullo poético, como si no pudiese contener más tiempo esta declaración-. Y Beethoven también lo es.

Ella lo miró con ojos suplicantes, implorando una palabra que podía unirlos con un nuevo afecto. ¿Y Wagner?... Fernando vaciló. No tenía la serenidad olímpica, la majestad simple de los divinos. Más bien parecía un taumaturgo de alma atormentada, un mágico prodigioso; pero en él se confundían la poesía del uno y la música del otro. Era el arcángel rebelde, hermoso como el fuego, que viniendo de abajo reconquistaba su divinidad.

-Sí; también es mi dios- dijo tras breve pausa.”²¹⁶⁸

A pesar del mal resultado que le dieron en su matrimonio, Mina volvía a revestir de identificaciones wagnerianas su relación con Ojeda. Sueña otra vez en compartir vida con un gran hombre, ahora un poeta: “¡Oh mi novio, mi Tannhauser!... ¡Poeta colosal!”²¹⁶⁹ De nuevo se insinúa el engaño de la evocación, pues Ojeda no le ha ofrecido ninguna prueba de su talento poético, y del relato de su pasado el lector no se queda con la impresión de un talento

²¹⁶⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.588

²¹⁶⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.702

²¹⁶⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.708

fuera de lo común. Contemplando la puesta de sol con Ojeda, Mina vuelve a evocar escenas wagnerianas, esta vez produciendo el efecto de intensificar la relevancia del momento:

“Ella siguió suspirando.’¡Oh, novio! ¡Siempre!... ¡Vivir siempre juntos más allá de la vida, más allá de la muerte!...’ Recordaba el último abrazo del caballero Tristán y la hermosa reina Iseo; una caricia eterna, infinita, que el gran mago había envuelto en el misterio de su música estremecedora. Luego de beber el filtro de amor, el encantamiento de ellos no duraba años, no duraba una existencia entera: su poder iba más allá de la muerte... Y cuando, después de trágico fin, quedaban acostados para siempre, cada uno en su tumba de piedra, a la sombra de un monasterio, un zarzal nacido de los restos de Tristán crecía en una sola noche, cubriéndose de flores y de pájaros, y abarcaba las dos sepulturas con abrazo tenaz.”²¹⁷⁰

La mención del zarzal crecido sobre la tumba remite a las fuentes medievales, pues el texto de Wagner no lo recoge. En cualquier caso, asumir la trama argumental, y con ella el destino trágico, queda fuera de la intención de estos personajes de la novela: revestir el momento aislado con cierta intensidad emocional parece su único objetivo. “¡Mina!... ¡Brunilda adorada!”²¹⁷¹ se despide Ojeda mentalmente al finalizar el viaje, sin tomar en consideración que a comienzos del viaje Brunilda era Teresa.

El tema wagneriano, considerado en sí mismo, aparece en esta novela fragmentado y errático, y esa fragmentariedad lo convierte en utilizable para diversos fines: no conduce en una dirección propia y única, como sucedía con *Entre naranjos*, y los personajes lo utilizan para colorear y potenciar sus particulares intenciones, eventualmente contradictorias entre sí; en lugar de dominar sobre los personajes, se diría que el asunto wagneriano es finalmente dominado y utilizado por los mismos. Pero al igual que ya sucediera en aquella novela, la realidad no es capaz de responder a la altura de la evocación wagneriana. Y también como sucediera entonces, la evocación produce el efecto de absorber la trama de la novela hacia la evolución de la wagneriana.

²¹⁷⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.710. Una vez más hay remisión a aspectos de las fuentes medievales que Wagner no llegó a recoger en su obra: el zarzal crecido durante la noche sobre la tumba de los enamorados.

²¹⁷¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.781

Más impunemente funciona esa evocación wagneriana cuando aparece proyectada sobre la historia, acompañando la fantasía con que un distraído Ojeda recrea para sí el discurso erudito de Maltrana sobre la conquista española de América:

“...esos conquistadores fueron héroes de epopeya, héroes en plena Naturaleza, como los del poema nibelúngico...

Su vaguedad imaginativa fue contrayéndose, hasta dar forma a figuras precisas. Vio a Wotan, el dios majestuoso y débil, forzado a castigar con momentánea cólera a la hija desobediente. ‘Padre -implora sollozando la valquiria-, ya que me has excluido de la raza de los dioses y como débil mujer he de dormir sobre esa roca hasta que el primero que pase se apodere de mi virginidad, ¡que no sea yo la esposa de un débil mortal, de un cobarde!...Evítame esa afrenta... Si en los brazos de un hombre he de caer esclava, haz que la llama surja en torno de mí al eco de tu palabra; rodéame de un baluarte de fuego, para que sólo un héroe de corazón firme y fuerte, valiente como un dios, pueda despertarme y hacerme suya’.²¹⁷²

Igual a Brunilda, la virgen morena había dormido, no años, sino siglos, guardada en su letargo por la azul extensión de los Océanos, más insalvable que las barreras de llamas. Sólo un héroe de corazón fuerte podía despertarla... Y al oír los pasos férreos del conquistador, los ojos de la india virgen parpadearon, extendió los brazos, como extasiada, y sus pechos vinieron a aplastarse sobre el peto de una armadura.”²¹⁷³

Aunque el tema wagneriano haya perdido en esta evocación histórica la capacidad articuladora de ofrecer una respuesta propia en la línea argumental de la novela, como sucediera con *Entre naranjos*, mantiene una función similar en lo que respecta a potenciar lo maravilloso, a abrir puertas hacia el exterior de una cotidianeidad gris e insatisfactoria, y correlativamente, aumentar la conciencia de insatisfacción sobre esa cotidianeidad, que bajo la luz wagneriana se hace más insufrible. El carácter evasivo que juega la identificación wagneriana, se atribuye igualmente por boca de Ojeda a la actitud del compositor:

²¹⁷² Episodio de *Siegfried*, acto III, escena tercera. WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.6 p. 249, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.2879 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 6, p.166)

²¹⁷³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.666-667

“La humanidad vive de ilusión, Maltrana. Necesitamos poner nuestro deseo lejos, en tierras desconocidas, pues la distancia borra la duda y da certeza a lo más inverosímil. Para los europeos, el lugar de maravillas fue Bagdad, la de *Las mil y una noches*; en cambio, en mis viajes por Oriente, he visto a judíos y mahometanos suponer tesoreros y magias en la antigua Toledo. Cuando los poetas del Sur imaginan algo prodigioso, sitúan el escenario en las fortalezas del Rhin o los furdos escandinavos. Al soñar Wagner el castillo de Monsalvat, coloca la mansión del Santo Graal en los Pirineos españoles y da un palacio árabe a Klingsor el encantador. El ambiente que nos rodea es demasiado real para que podamos cultivar en él nuestras ilusiones.”²¹⁷⁴

Pero al mismo tiempo, la identificación wagneriana se presenta en esta novela ya de manera clara como un fraude a la realidad, como distorsión que produce decisiones equivocadas, y en definitiva como una falsa evasión. Esta faceta parecía apuntada en el final de *Entre naranjos*, y aquí aparece con toda su crudeza al evocar el pasado de Mina y su desgraciado matrimonio. En relación con esto, el carácter errático y disperso que toman las identificaciones wagnerianas de a bordo, puede interpretarse que protege a los personajes de esta novela de ese tipo de decisiones catastróficas.

La dualidad de actitudes entre Fernando Ojeda e Isidro Maltrana ofrece en esta novela cierto diagnóstico sobre los requisitos que Blasco Ibáñez estima oportunos para que los personajes procedan a evocaciones e identificaciones wagnerianas. Existe el obvio requisito de un cierto nivel cultural y económico que permita el acceso a las funciones de ópera, o mejor todavía si existe la dedicación a la música de manera profesional o aficionada, únicos medios de la época para acceder a un conocimiento wagneriano. Los personajes de Fernando Ojeda e Isidro Maltrana superan este requisito, pero las evocaciones wagnerianas envuelven constantemente al primero, y sin embargo están ausentes en el segundo. Podría esbozarse una cierta explicación en el sentido de las identificaciones de grupo: Fernando Ojeda pertenece a la sociedad habituada a asistir a la ópera y a reconocerse socialmente en la estratificada distribución del público, mientras que la permanencia de Maltrana en la miseria durante la mayor parte de su vida -según se contó en *La horda*-, no le inclina a

²¹⁷⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.590

esta clase de identificación. Pero Blasco Ibáñez conocía que la actitud wagneriana dentro del mundo de la ópera, actuaba precisamente diluyendo este tipo de distinción de estratos sociales. Resulta quizás más determinante la compatibilidad de la actitud de ambos personajes con la dirección en que opera la influencia wagneriana en las obras de Blasco Ibáñez, esa capacidad wagneriana para revestir la realidad con aspectos fantásticos, incluso la posibilidad de escapar de la realidad cotidiana hacia lo fantástico. La actitud inicial con que Ojeda emprende el viaje ya es de este orden, mientras que el empeño de Maltrana por adaptarse a la realidad para poder beneficiarse económicamente de ella, le sería incompatible. El Maltrana que aparece en *Los argonautas* resulta del cambio de actitud manifestado por este personaje al final de *La horda*, cuando tras haber sufrido la muerte de su mujer en la miseria, consecuencia de su inadaptación social, ante su hijo recién nacido formula una decidida voluntad de cambio: “abriré con mi lengua un camino en el barro para que avances sin ensuciarte”.²¹⁷⁵ Esa voluntad de abrirse camino “en el barro” implica asumir una visión desilusionada de las cosas, y un wagnerismo entendido como aparece en las obras de Blasco Ibáñez queda entonces descartado por principio.

²¹⁷⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.1, p.1516

3.4.3.5 ALEJAMIENTO WAGNERIANO POR LA GUERRA

3.4.3.5.1 LA CONFERENCIA “EL MUNDO ESPAÑOL Y FRANCIA”

Durante el conflicto europeo, en marzo de 1915, Blasco Ibáñez pronunció una conferencia en París, con el título “El mundo español y Francia”, dentro de un ciclo de diez organizado por la revista literaria *La Renaissance*, de cuyos temas se deduce el claro objetivo de apoyar moralmente el esfuerzo bélico francés. La disertación de Blasco Ibáñez fue en el mismo sentido, abogando por la necesidad de un entendimiento entre los países latinos y expresando su temor a lo que podría representar para el mundo una victoria militar alemana. No hay en esta conferencia referencias explícitas wagnerianas, pero la mitología utilizada por Wagner en *Der Ring des Nibelungen* sirve ahora para caracterizar esa Alemania detestada:

“Un triunfo de Alemania sería (...) el rejuvenecimiento de la bárbara religión de Odín restaurada por los alemanes, las Walkyrias, vírgenes sangrientas, cabalgando en las nubes a todas horas y aturdiéndonos con sus gritos de salvaje belicosidad”.²¹⁷⁶

Por otro lado, Blasco Ibáñez separa la tradición cultural alemana del militarismo prusiano vigente, pero en esta separación, quizás de manera significativa, se salva a Beethoven pero se omite a Wagner:

“La Alemania orgullosa de sus victorias, que todo lo ve grande, colosal, y sin despojarse de su armadura de la Edad Media quiere imitar la vida juvenil y vertiginosa de los Estados Unidos, es muy distinta a la Alemania del pacifista Kant, del sereno y humano Goethe, del republicano Beethoven.”²¹⁷⁷

²¹⁷⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.6, p.1056

²¹⁷⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.6, p.1040

3.4.3.5.2 LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS

Con la primera guerra mundial comenzada apenas concluida la redacción de *Los Argonautas*, los planes de Blasco Ibáñez para escribir sobre países hispanoamericanos quedaron abandonados. En su lugar, y relacionada con su decidida simpatía por el bando francés, aparecía la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, escrita entre 1915 y 1916. El tema wagneriano no fue asunto central en este argumento, pero su escasa función quedaba completamente modificada respecto de las anteriores novelas, y su marginación puede entenderse precisamente como asociada a este cambio de función.

El argumento sigue la historia de dos familias a lo largo de dos generaciones, los Desnoyers y los Harttrot. Marcelo Desnoyers y Karl Harttrot se conocen en Argentina y ambos trabajan en el establecimiento del gran propietario ganadero Madariaga. Ambos terminan casándose con hijas de Madariaga, Marcelo con Luisa, con la aprobación no exenta de cierta resistencia inicial de su padre, y Karl con Elena, con la absoluta desaprobación del mismo. Tras la muerte de Madariaga y enriquecidos ambos con su herencia, regresan a su país europeo de origen, Marcelo a París y Karl a Berlín. La siguiente generación se verá enfrentada por el conflicto en bandos opuestos. Marcelo tenía dos hijos, Julio y Luisa. Julio Desnoyers evitaba en principio ser reclutado gracias a su nacionalidad argentina, país al que se había trasladado poco antes para hacer alguna fortuna que le permitiera casarse, pero el posterior desengaño amoroso le lleva a enrolarse como voluntario. Luisa estaba prometida con René Lacour, hijo de un importante senador que con su influencia política lo mantiene en la intendencia de la capital francesa, pero un sentimiento de orgullo le lleva finalmente a pedir el traslado al frente en el cuerpo de artillería. Julio muere en el frente, y René sobrevive mutilado. Por el lado Harttrot, de una prole más numerosa mueren dos varones, un tercero es herido, y las dos hijas pierden a sus prometidos, pero el relato se aleja de estos sucesos, que apenas son mencionados, para centrarse en los pormenores del lado francés.

La identificación de personajes y situaciones de la novela con argumentos wagnerianos, tiene en este caso corta vida a lo largo del argumento, pero establece un confinamiento geográfico y hasta cierto punto temporal del asunto: sólo sucede en la saga alemana, y en su primera generación. Elena, hija de Madariaga, era despectivamente apodada “la romántica” por su padre, debido a su inclinación por la poesía y el piano. En este ámbito se producía la aproximación de Karl Harttrot, quien tras terminar su trabajo se sentaba al piano y “cantaba fragmentos de Wagner”.²¹⁷⁸ A pesar de que Karl se mostraba humilde y sumiso al servicio de Madariaga y de Desnoyers, su segundo en la hacienda, tenía un origen aristocrático prusiano, que ocultaba para evitar explicaciones sobre la manera deshonrosa en que fue expulsado del ejército por robar fondos públicos. Reveló este origen a su futura esposa Luisa, que a su vez lo comunicó alborozada a su padre, y ante el interrogatorio de éste, Blasco Ibáñez sugiere la imagen wagneriana de Lohengrin y su relato al contestar la pregunta prohibida, precisamente el episodio más estimado de la ópera más reverenciada del público valenciano:

“-Oye, *gringo*: ¿qué es eso de tu nobleza y demás macanas que le has contado a la niña? Karl abandonó el piano para erigirse y responder. Bajo la influencia del canto reciente, había en su actitud algo que recordaba a Lohengrin en el momento de revelar el secreto de su vida. Su padre había sido el general von Harttrot, uno de los caudillos secundarios de la guerra del 70. El emperador lo había recompensado ennobleciéndolo. Uno de sus tíos era consejero íntimo del rey de Prusia. Sus hermanos mayores figuraban en la oficialidad de los regimientos privilegiados. Él había arrastrado sable como teniente.”²¹⁷⁹

Bajo esta insinuación del autor, la proyección del aspecto legendario wagneriano, tan ubicua en las novelas anteriores y especialmente errática en *Los Argonautas*, tomaba una particular dirección geográfica y política, vinculada al militarismo prusiano, que se irá consolidando a lo largo del argumento.

Ante la violenta reacción de Madariaga al descubrir la proximidad de Karl con su hija, el alemán huye y Elena le sigue escapando de casa, suceso que se muestra bajo el patrón del *Tristan und Isolde* wagneriano:

²¹⁷⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.823

²¹⁷⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.823

“Se alejó (Karl) de la estancia, pero no permaneció solo mucho tiempo. Transcurridos unos días, ‘la romántica’ se marchó detrás de él... Iseo ‘la de las blancas manos’²¹⁸⁰ fue en busca del caballero Tristán.”²¹⁸¹

Se trata precisamente de dos hechos esenciales, pues son constitutivos de la saga de los Harttrot, y ambos se evocan en la narración bajo el patrocinio de moldes wagnerianos. En la siguiente generación Harttrot, el distanciamiento de esta saga del centro de la narración explica que no reaparezcan argumentos y personajes wagnerianos configurando situaciones o actitudes, porque precisamente el tema wagneriano se asocia reiteradamente con la cultura alemana en general, aunque de una manera difusa. Puede decirse que el tema de Wagner toma partido en la guerra y se aleja, como consecuencia de la toma de partido del novelista por el bando contrario. El contexto prebélico, tal como es descrito, implica ya un enfrentamiento de ámbitos culturales, donde el recuerdo de Wagner queda fatalmente adscrito en el lado alemán. Julius von Harttrot, profesor universitario hijo de Karl, expone ante Julio Desnoyers y su amigo español Argensola unas ideas protonazis de superioridad racial y cultural alemanas. Argensola contesta recordando sus lecturas del Nietzsche avanzado:

“-Ya sabe usted -continuó Argensola- que, al pelearse con Wagner por el exceso de germanismo en su arte, proclamó la necesidad de *mediterraneizar en música*. Su ideal fue una cultura para toda Europa, pero con base latina.”²¹⁸²

Una adscripción geográfica de la obra de Wagner se reconoce aquí explícitamente, pero ya se ha visto que se encontraba de manera más implícita en novelas anteriores. Ahora el distanciamiento, además de en el espacio geográfico, es también en el tiempo: Wagner pertenece a un pasado cada vez más lejano. Esto último permite a Blasco Ibáñez que su francofilia en el conflicto no implique un rechazo directo del compositor alemán. El ruso

²¹⁸⁰ La expresión entrecomillada no aparece en la obra wagneriana y sí en las fuentes medievales, aunque la alusión al drama wagneriano puede considerarse evidente, por lo difícil que resultaba en la época pensar en unas sin pensar en la otra.

²¹⁸¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.825

²¹⁸² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.855

Tchernoff, amigo de Julio Desnoyers y de Argensola, contradice las pretensiones de superioridad cultural alemana colocando a Wagner simplemente en el pasado, el último pasado valioso de la cultura alemana:

“Sólo un pueblo loco de orgullo puede imaginar que él lo es todo para la civilización y los demás no son nada... Aparte de sus sabios especialistas, ¿qué genio ha producido en nuestros tiempos esa Alemania que se cree universal? Wagner es el último romántico, cierra una época y pertenece al pasado (...) Su país fue la patria de la música, pero los músicos rusos del presente son más originales que los continuadores del wagnerismo, que se refugian en las exasperaciones de la orquesta para ocultar su mediocridad.”²¹⁸³

Sin embargo, Blasco Ibáñez muestra no desconocer el papel activo de los círculos wagnerianos de Bayreuth en la formación de una ideología protonazi,²¹⁸⁴ según expresión del mismo personaje Tchernoff:

“un francés y un inglés, Gobineau y Chamberlain, les han dado los argumentos para defender la superioridad de su raza”²¹⁸⁵

El conde Joseph Arthur Gobineau (1816-1882), autor del racista *Essai sur l'Inégalité des races humaines*, conoció a Wagner en octubre de 1880 y estuvo en estrecho y continuado contacto con él durante los últimos años de la vida de ambos, pero la supuesta influencia de sus teorías racistas sobre el propio Wagner, en opinión de Gregor-Dellin, sería inventada posteriormente por Glasenapp y Chamberlain, resultando más cierto que fueron objeto de encendidas disputas.²¹⁸⁶ Sobre el inglés Houston Stewart Chamberlain, marido de una de las hijas de Wagner y figura destacada en la aproximación de los círculos de Bayreuth hacia el nazismo, ya se ha tratado en el apartado correspondiente.²¹⁸⁷ El contraste entre el Wagner histórico y la utilización posterior de su música se remarca especialmente por Blasco Ibáñez mediante otro pasaje de la disertación del ruso Tchernoff, donde una articulación caótica e intuitiva, característicamente rusa, le permite visionar esos saltos sin

²¹⁸³ BLASCO IBÁÑEZ, V., Op.cit., vol.2, p.863

²¹⁸⁴ Véanse p.44-50

²¹⁸⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.866

²¹⁸⁶ GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 624, 642 y 645

²¹⁸⁷ Véanse nuevamente p.49-50

necesidad de explicaciones. Se trata de las evocaciones de Tchernoff al pasear junto al arco de triunfo parisino, en cuya imaginación desfila un Wagner revolucionario seguido a pocos pasos de otro Wagner militarizado durante la ocupación alemana de París de 1871:

“El ruso, por una asociación de ideas, evocaba la imagen de su compatriota Miguel Bakounine, otro revolucionario, el padre del anarquismo, llorando de emoción en un concierto luego de oír la sinfonía con coros de Beethoven, dirigida por un joven amigo suyo que se llamaba Ricardo Wagner. ‘Cuando venga nuestra revolución -gritaba estrechando la mano del maestro- y perezca lo existente, habrá que salvar esto a toda costa’.

Tchernoff se arrancó a sus recuerdos para mirar en torno y decir con tristeza:

-Ellos han pasado por aquí.

Cada vez que atravesaba el arco, la misma imagen surgía en su memoria. ‘Ellos’ eran miles de cascos brillando al sol; miles de gruesas botas levantándose con mecánica rigidez todas a un tiempo; las trompetas cortas, los pífanos, los tamborcillos planos, conmoviendo el augusto silencio de la piedra; la marcha guerrera de *Lohengrin* sonando en las avenidas desiertas ante las casas cerradas (...)

La Humanidad debe temblar por su porvenir si otra vez resuenan sobre esta bóveda las botas germánicas siguiendo una marcha de Wagner o de cualquier *Kapellmeister* de regimiento”.²¹⁸⁸

Esta reutilización militarizada de la cultura alemana es puesta en evidencia en su conjunto por boca de Marcelo Desnoyers, después de que este personaje experimente por sí mismo todos los horrores de la guerra:

“Eran soldados que llevaban libros en la mochila, y después del fusilamiento de un lote de campesinos o del saqueo de una aldea se dedicaban a leer poetas y filósofos al resplandor de los incendios.”²¹⁸⁹

Sin alusiones directas contra el wagnerismo, la sombra de Wagner se extiende por esta cuestionada cultura, no solo de manera anecdótica, como cuando el senador Lacour se imagina los efectos visuales de una explosión como “una serpiente alada vomitando chispas y humo, una especie de monstruo wagneriano”,²¹⁹⁰ sino en pasajes centrales de la narración, en

²¹⁸⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.867 y 868

²¹⁸⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.990

²¹⁹⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.973

concreto cuando Marcelo Desnoyers, prisionero de las tropas ocupantes alemanas en el castillo cuya propiedad él mismo había adquirido con su herencia americana, acude al general alemán para implorar clemencia hacia un muchacho francés que pretendían fusilar sin otro motivo que su presunta edad militar:

“Al entrar en el salón tardó en reconocer a Su Excelencia. Vio un hombre ante un piano llevando por toda vestidura una bata japonesa, un kimono femenino de color rosa, con pájaros de oro, perteneciente a su Chicha. En otra ocasión hubiese lanzado una carcajada al contemplar a este guerrero enjuto, huesoso, de ojos crueles, sacando por las mangas sueltas unos brazos nervudos, en una de cuyas muñecas seguía brillando la pulsera de oro. Había tomado el baño y retardaba el momento de recobrar su uniforme, deleitándose con el sedoso contacto de la túnica femenina, igual a sus vestiduras orientales de Berlín. Blumhardt no manifestó la más leve extrañeza ante el aspecto de su general. Erguido militarmente habló en su idioma, mientras el conde le escuchaba con aire aburrido, pasando sus dedos sobre las teclas.

Una ventana próxima dejaba visible la puesta del sol, envolviendo en un nimbo de oro al piano y al ejecutante. La poesía del ocaso entraba por ella: susurros del ramaje, cantos moribundos de pájaros, zumbidos de insectos que brillaban como chispas bajo el último rayo solar. Su Excelencia, viendo interrumpido su ensueño melancólico por una inoportuna visita, cortó el relato del comandante con un gesto de mando y una palabra... una sola. No dijo más. Dio dos chupadas a un cigarrillo turco que chamuscaba lentamente la madera del piano, y sus manos volvieron a caer sobre el marfil, reanudando la improvisación vaga y tierna inspirada por el crepúsculo.”²¹⁹¹

Quien conozca la biografía de Wagner, con esta descripción del general alemán recuerda inmediatamente aspectos que se contaban sobre el sensualismo personal del compositor y que contrastaban casi cómicamente con el carácter heroico y espartano de sus personajes: su secreta obsesión por adquirir carísimos perfumes de rosa, su afición a vestirse de seda y a rodearse en ocasiones con una decoración afeminada y lujosa, como la que una modista llamada Bertha realizó en su residencia de Munich en la Briennerstrasse, a finales de 1864.²¹⁹² Blasco Ibáñez conocía esta faceta sensual del compositor, como mostró ya en el artículo que había publicado en *El Pueblo* hacía veinte

²¹⁹¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Op.cit.*, vol.2, p.938

²¹⁹² NEWMAN, E.: *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982, p.152-153

años,²¹⁹³ y puede casi asegurarse que la imagen del sensualismo personal wagneriano rondaba en su imaginación en torno a esta descripción del general alemán sentado al piano. El momento es relevante dentro del argumento, porque hasta entonces Marcelo Desnoyers no podía imaginar que arte y crueldad conviviesen, de hecho creyó que la palabra pronunciada por el general significaba sin duda el perdón, y sólo después descubría aterrado el fusilamiento del muchacho. Colocado en la perspectiva de la primera novela con armazón claramente wagneriano, *Entre naranjos*, el momento resulta todavía más relevante: allí contrastaban dos mundos, uno asociado a las evocaciones wagnerianas, donde parecía iluminarse el relato con descripciones voluptuosas de la naturaleza que implicaban a todos los sentidos, y otro descrito como en *blanco y negro*, el mezquino mundo de ambiciones de poder de los Brull; en esta otra novela el mundo en *blanco y negro* resulta más bien el de Marcelo Desnoyers, con sus permanentes ambiciones de enriquecimiento y su antigua condición de favorito del patriarca Madariaga, mientras que el romanticismo sensual con insinuaciones wagnerianas queda en el lado alemán. Pero sucede con esto una valoración moral que prácticamente invierte aquella, con la defensa de una actitud que puede calificarse de antirromántica: el mundo gris de Marcelo Desnoyers resulta capaz de sostener cierta dignidad y de evolucionar hacia la compasión humana, no exenta de rencor, mientras el romántico del lado alemán evoluciona inesperadamente hacia la crueldad y la locura. Aquel mundo gris de los Brull, ajeno a la ensoñación wagneriana, reaparece en su nueva versión de esta novela no ya como el único posible, pero sí como el único moralmente admisible.

²¹⁹³ Véanse p.727-730

3.4.3.5.3 CONSOLIDACIÓN DEL DESTIERRO WAGNERIANO

Escrita entre agosto y diciembre de 1917, *Mare Nostrum* narra la vida de Ulises Ferragut, valenciano enamorado del mar y dedicado a la navegación comercial. Una insinuación de derivación del wagnerismo hacia el nacionalismo aparece cuando evoca las tertulias de sus parientes catalanes:

“Estos mercaderes sólo interrumpían sus críticas para oír con religioso silencio la música de Wagner golpeada en el piano por las niñas de la familia. Un amigo con voz de tenor cantaba *Lohengrin* en catalán. El entusiasmo hacía rugir a los más exaltados: ‘¡El himno..., el himno!’. No era posible equivocarse. Para ellos sólo existía un himno. Y acompañaban con una canturía a media voz la música litúrgica de *Los segadores*.”²¹⁹⁴

Este episodio se enmarca en el corto periodo de tiempo en que Ulises Ferragut abandona la vida en el mar. El ambiente del que se ve rodeado en tierra se describe subjetivamente como aburrido y mezquino, cerrado, mientras la vida en el mar se recuerda como cosmopolita y aventurera. Se trata aproximadamente de las dos opciones que ya jugaron desde la novela *Entre naranjos*, pero aquí el mundo wagneriano ha cambiado de ubicación, se visiona posicionado en torno a la opción contraria. La derivación del wagnerismo hacia el nacionalismo ya había sido descrita en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, pero aquí lo que sucede es una recuperación del aspecto romántico y aventurero, que en lugar de permanecer secuestrado en torno al wagnerismo, descartado éste por nacionalista, se recupera gracias a la pasión por el mar, a su carácter de elemento natural inmenso e indómito. Puede apuntarse, por tanto, que en Blasco Ibáñez la evocación de la naturaleza salvaje se ha disociado de la imagen wagneriana, casi al mismo tiempo que ésta se asociaba fuertemente con el nacionalismo, y que en consecuencia, la opción de cuño romántico por la naturaleza salvaje y por la aventura, quizás por dejar de tener connotaciones wagnerianas, se torna más accesible al hombre mediterráneo, cuyo caso es representado en la novela por el protagonista Ulises Ferragut.

²¹⁹⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.1036

El elemento de connotación wagneriana espera a Ferragut, una vez retornado al mar, en forma de trampa. Se trata de una mujer a la que conoce en Nápoles, mientras se reparaba su barco. La forma de presentarse resulta muy significativa a este respecto:

“Lámeme Freya. Es un nombre de Wagner. Significa la Tierra y al mismo tiempo la Libertad... ¿Le gusta a usted Wagner?”²¹⁹⁵

La tierra no era la libertad para Ulises Ferragut, y esta Freya resultó ser una espía al servicio de la Alemania en guerra, que termina embaucando a Ulises en un envío de detonadores para torpedos, usando los cuales será hundido un barco en el que viajaba su hijo único, que falleció en el acto.

Blasco Ibáñez realiza una complicada combinación de características atractivas y repulsivas en torno a esta Freya Talberg, de manera que compagine su capacidad de seducción con una inclinación moral perversa, en la que asocia tácitamente su trabajo de espionaje con una obsesiva fascinación por las costumbres depredadoras de los pulpos.²¹⁹⁶ En cualquier caso, no existen asociaciones wagnerianas explícitas sobre Freya más allá de esa inicial presentación de su nombre.

Blasco Ibáñez escribió *Los enemigos de la mujer* entre enero y julio de 1919, ambientando una vez más la novela en tiempos de la guerra, ahora en la localidad de Montecarlo. Apenas existen referencias wagnerianas en esta obra, que discurre entre personajes que intentan dar la espalda al conflicto residiendo en un pequeño país neutral. Tan solo cabe referir la manera despectiva en que el personaje de Miguel Lubimoff, príncipe ruso, asocia su conocimiento personal del kaiser alemán con el personaje wagneriano de Lohengrin, que se ve englobado en el mismo desprecio:

²¹⁹⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.1053

²¹⁹⁶ Véase BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.1074-1076

“El Lohengrin con casco de aletas, capa blanca y las dos manos en la empuñadura del sable resultaba menos insufrible que este señor de enhiestos bigotes y dientes de lobo vestido de marino”²¹⁹⁷

No hay ninguna otra evocación wagneriana que intente contrastar esta descalificación estética puesta en boca de un personaje de la novela. Puede decirse, a estas alturas, que el asunto wagneriano en Blasco Ibáñez no solamente había quedado adscrito en el bando alemán que el escritor detestaba, sino que parecía despojado de su anterior atractivo y prácticamente descartado como asunto central de sus novelas.

3.4.3.6 RECUPERACIÓN WAGNERIANA

De no haber escrito Blasco Ibáñez *El papa del mar*, y su continuación *A los pies de Venus*, el estudio del asunto wagneriano en la obra de este escritor bien podía darse por concluido con las transformaciones ocasionadas en 1914.

3.4.3.6.1 “EL PAPA DEL MAR”

Entre agosto y octubre de 1925 escribía Blasco Ibáñez *El papa del mar*, casi siete años después de finalizada la guerra europea y apenas tres años antes de su propio fallecimiento. Se encontraba por entonces en Francia, oponiéndose desde allí a la dictadura de Miguel Primo de Rivera, y su trabajo literario ya había recibido importantes reconocimientos internacionales.

Se trata de una de sus últimas obras, donde retorna a connotaciones wagnerianas sobre los personajes, con una estructura que en cuanto relaciones de género recuerda la de *Entre naranjos*: un personaje masculino, en este caso Claudio Borja, se debate entre dos posibles mujeres, una de ellas el partido socialmente aceptado y que no despierta especial interés en el protagonista, y la otra una mujer de mundo, acostumbrada a moverse por encima de los círculos sociales habituales del protagonista, admirada por los

²¹⁹⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.2, p.1257

hombres y envidiada por las mujeres. La primera es en este caso Estela, hija de Bustamante, pedante y pretencioso personaje, exministro, después senador, y finalmente embajador español en El Vaticano, que al igual que su correspondiente Don Matías de *Entre naranjos*, aprueba y desea la relación de su hija con Claudio. La otra es Rosaura Salcedo, viuda de Pineda y heredera de la fortuna de su marido en Argentina, mujer viajera sin rumbo por Europa. Esta estructura, aparentemente repetitiva respecto de *Entre naranjos*, se encuentra invertida en un aspecto fundamental: la evocación de personajes wagnerianos sucede ahora desde el lado masculino de Claudio Borja, y recíprocamente, es el lado femenino de Rosaura el que muestra un árbol genealógico orientado preferentemente hacia el poder y la riqueza; al igual que sucedía con los Brull de *Entre naranjos*, la riqueza de los Salcedo había mermado para satisfacer ambiciones políticas, y un matrimonio de conveniencia aparecía como remedio para restaurarla. En el caso de *Entre naranjos*, el matrimonio oportunista de Rafael Brull se situaba al final de la novela, como desenlace final, mientras que aquí pertenece ya al pasado de Rosaura. Dentro de esta inversión de funciones entre personaje masculino y femenino, hay también otro aspecto donde la situación se muestra significativamente transformada entre ambas novelas: el mundo del poder que aquí representa la saga de Rosaura no es el poder caciquil de ámbito comarcal en que se encontraban confinados los Brull, sino que se mueve en un horizonte cosmopolita, sobre dos continentes y entre los círculos de la alta sociedad europea. En consecuencia, la fascinación irresistible que sentía Rafael Brull por una llamada externa a esas provincianas relaciones de poder, donde jugaban las identificaciones wagnerianas, en el caso de la cosmopolita Rosaura se limita a una mera curiosidad por lo extravagante en el personaje de Claudio Borja, joven con inclinaciones literarias:

“Siempre que oigo música de Wagner surge en mi memoria la cara de un joven que vi una sola vez en mi vida, y me pregunto: ¿Qué habrá sido del Tannhäuser de Madrid?”²¹⁹⁸

Rosaura alude aquí a su primer conocimiento de Claudio Borja, cuando en una reunión de sociedad se propuso como entretenimiento mencionar el

²¹⁹⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol. 3, p.886

personaje histórico o literario que a cada cual le hubiese gustado ser. Claudio eligió a Heinrich von Tannhäuser, y ante la creencia general de que lo hacía por la condición de poeta cantor, puntualizaba: “si lo envidio es porque tuvo amores con Venus”.²¹⁹⁹ La identificación de Claudio con este personaje wagneriano es la imagen que impregna su relación con Rosaura, de hecho la novela se abre con el reencuentro de ambos bajo este aspecto evocativo:

“Le reconozco. Usted es el caballero Tannhäuser, que tuvo amores con Venus.”²²⁰⁰

La Venus wagneriana deseada por Borja representaba un culto a la sensualidad, antítesis de las convenciones morales:

“La Venus adorada por Borja no era la de los pintores clásicos, desnuda sobre las espumas mediterráneas o sentada en nubes blancas y duras como el mármol, bajo incesante lluvia de flores. Era la Venus que había conocido el poeta Tannhäuser, la que vivía durante la Edad Media en grutas de rosada luz o en ásperas montañas como el Venusberg, atrayendo a los hombres con la tentación de su carne inmortal, representando la voluptuosidad y el pecado en medio de repiques de campanas, cantos graves de procesiones y la marcha convergente de ejércitos de peregrinos hacia Roma para implorar humildemente el perdón de sus culpas.”²²⁰¹

Como motivo de esta opción de evocaciones transgresoras, parece actuar el mismo descontento ante la mediocridad cotidiana que alentaba frecuentemente las alusiones wagnerianas en los personajes de Blasco Ibáñez anteriores al conflicto mundial, y que en el caso de Claudio Borja se expone como actitud personal que lo caracteriza ya desde su infancia:

“Todo cuanto le rodeaba parecía mediocre e indigno de él. Quería libertarse de tal esclavitud, y para ello se echaba a volar por todos los cielos falsos y seductores que la Humanidad inventó con el deseo de hermostear la vida (...)...ascendiendo en sus deseos imaginativos incapaces de hartura, como todo lo que se despegaba de la realidad, amó mentalmente a Venus, la más alta y compleja de las manifestaciones de la belleza.”²²⁰²

²¹⁹⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.886. Conviene recordar que ya en las primeras evocaciones que hacía Blasco Ibáñez sobre la obertura de *Tannhäuser*, era muy marcada su preferencia por el pasaje dedicado al mundo de Venus.

²²⁰⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.885

²²⁰¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.892-893

²²⁰² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.892

Una actitud de descontento elevada a elemento permanente del carácter, es precisamente lo que define a Tannhäuser tal como es evocado por Claudio:

“Tannhäuser, el eterno descontento, suspirando por lo que no tiene, y olvidándolo cuando lo consigue, para solicitar de nuevo lo que abandonó”.²²⁰³

Asumido por Claudio el personaje de Tannhäuser, correspondía a Rosaura el de la Venus wagneriana, que asocia vagamente también con otras mujeres fatales legendarias, principalmente Lilit.²²⁰⁴

El papa del mar podría parecer simplemente una versión variada y simplificada de las cuestiones planteadas con *Entre naranjos*, de no ser por la aparición de un nuevo elemento en disputa con las imágenes míticas wagnerianas: la evocación histórica. El nombre de la novela alude a Pedro de Luna, uno de los protagonistas del Cisma medieval de occidente, como papa Benedicto XIII. Claudio Borja está obsesionado con el estudio de este personaje, y su relación con Rosaura a lo largo de esta novela se fundamenta en buena parte mediante el interés de esta mujer por escuchar sus eruditos relatos históricos; de hecho, la mayor parte del libro no narra las vicisitudes entre Claudio y Rosaura, sino las del papa Luna y sus luchas por mantenerse en el pontificado, siguiendo los extensos relatos puestos en boca de Claudio.

Ya se ha visto que en *Los argonautas* la evocación wagneriana y la evocación histórica guardaban buena vecindad, aunque atribuida a personajes distintos. Aquí recaen sobre el mismo personaje, pero configurando sobre él experiencias divergentes. Tan sólo al principio la evocación wagneriana y la histórica parecen darse la mano:

²²⁰³ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.893

²²⁰⁴ Lilit es un personaje femenino legendario de la tradición judía, de origen mesopotámico: primera esposa de Adán, que abandonó voluntariamente el Paraíso y se unió al diablo Asmodeo, y continúa apareciéndose a los hombres en forma tentadora de súcubo.

“El poema dramático de Wagner, resumen de diversas leyendas nórdicas, era para Borja el alma de la Edad Media circunscrita en palabras. Nada faltaba en él; los trovadores, hambrientos de belleza, sin la cual la vida no vale la pena de ser vivida; las muchedumbres de peregrinos ansiosos de lavarse del pecado afluyendo a Roma desde los cuatro puntos del horizonte...”²²⁰⁵

La evocación wagneriana dominante de *Entre naranjos* correspondía a *Die Walküre*, la parte del ciclo *Der Ring des Nibelungen* donde los mitos expuestos en el prólogo o primera jornada descienden a un nivel más humano, pseudohistórico. En *El papa del mar* el nivel mítico y el histórico se encuentran por el contrario netamente separados, como corresponde al drama wagneriano de *Tannhäuser* que toma por referencia. El relato dentro del relato, que en un drama wagneriano suele constituir una evocación de asuntos míticos desde otros más pseudohistóricos, aquí juega justo al revés, en sentido de afirmar el enfoque histórico. Se trata de la evocación histórica de una época pintada con tintes grandiosos, con personajes dotados de una voluntad de hierro que se mueven sobre un escenario multinacional, en definitiva una historia mitificada, un antídoto tan válido como el propio mito para salir de la insatisfactoria mediocridad del presente cotidiano. Esta historia mitificada, sin embargo, está recluida inevitablemente en el pasado: se presenta como objeto de estudio, no como propuesta vital de presente, y por tanto la relación del protagonista con ambas vías escapatorias tiene consecuencias distintas. Mientras Claudio Borja se mantiene en la esfera de la erudición histórica, su relación con Rosaura Salcedo permanece en el “solamente amigos”, que recuerda inconfundiblemente la oposición de la Leonora de *Entre naranjos* a una relación sentimental con Rafael. La configuración de caminos divergentes para evocación histórica y wagneriana se hará todavía más evidente en la siguiente novela, *A los pies de Venus*, que es una continuación del argumento de esta.

Cabe mencionar también el papel que la naturaleza desempeña en el último episodio de *El papa del mar*, por cuanto manifiesta una conexión más con el planteamiento argumental de *Entre naranjos*. Sucede en el litoral levantino, concretamente en Peñíscola, donde Claudio se había trasladado

²²⁰⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.893

para continuar sus investigaciones históricas sobre el papa Luna, y donde Rosaura había decidido en principio no seguirle, aunque aparece después por sorpresa con su automóvil y su chófer. Ya se ha observado a propósito de *Entre naranjos* que Blasco Ibáñez sólo en circunstancias excepcionales consideraba apta a la naturaleza levantina para propiciar un encuentro entre sexos dentro de un marco de evocaciones wagnerianas, circunstancias excepcionales que esa naturaleza levantina proporciona de cuando en cuando. Se trataba allí del desbordamiento del Júcar; aquí sucede en una lluvia torrencial, que avería el automóvil sobre el barro y obliga a la pareja a refugiarse en la casa de una campesina viuda. Se intuye, y se confirma en la siguiente novela, que sucede bajo estas circunstancias la primera aproximación física entre Claudio y Rosaura. El clima levantino ofrece tales sucesos meteorológicos aparatosos, pero con un carácter excepcional que parece sugerir lo efímero e inconsistente de una relación apadrinada por tal naturaleza, sólo fugazmente salvaje, y que tras la tempestad volverá a ofrecer su aspecto agrícola domesticado.

3.4.3.6.2 “A LOS PIES DE VENUS”

Blasco Ibáñez escribía *A los pies de Venus* entre junio y septiembre de 1926, también desde Menton, en la costa mediterránea francesa. Se trata de una continuación del anterior argumento, donde Claudio y Rosaura aparecen entregados a una convivencia amorosa que se inició en el tormentoso episodio final de *El papa del mar*.

Mito wagneriano e historia se muestran aquí como antagónicos. La convivencia amorosa de ambos personajes aparece apadrinada por la evocación mítica wagneriana, la relación entre Heinrich Tannhäuser y Venus:

“El antiguo mote de *caballero Tannhauser* empleado algunas veces por Rosaura parecía aumentar su vanidad de amante. Ella era Venus, y él vivía a sus pies saciado de amor, como el réprobo poeta. Aquel jardín de la Costa Azul propiedad de la argentina era comparable a la Venusberg, la legendaria Montaña de Venus, mágico lugar de voluptuosidades, de poesía carnal, que hacía estremecer de espanto a los ascetas cristianos.”²²⁰⁶

Por el contrario, será el interés de Claudio por recuperar sus investigaciones históricas el que termina separando la pareja, interés recuperado tras una visita de su tío, el canónigo Baltasar Figueras, suceso que en cierto modo se empareja al wagneriano Heinrich Tannhäuser recordando tras escuchar una campana lejana el mundo que había abandonado para unirse a Venus. Este alejamiento entre Claudio y Rosaura, a pesar de significar el abandono del mito wagneriano por el estudio de la historia, se realiza siguiendo paso a paso el molde del argumento wagneriano de referencia, tan estricta y literalmente como no lo había hecho Blasco Ibáñez en ninguna novela precedente. De nuevo los personajes de Blasco Ibáñez viven una identificación wagneriana conscientemente en presente, pero aparentemente inconscientes de las implicaciones de futuro que el argumento de Wagner pronostica a esa situación, que sin embargo cumplen fielmente. La inquietud de Rosaura ante la inestabilidad emocional de Claudio, recuerda perfectamente la de Venus ante Tannhäuser:

“Nunca vives contento de lo que tienes. Te conozco. Necesitas sufrir, complicar tu vida y la del que está cerca de ti. Eres de los que aman... con enemistad.”²²⁰⁷

Y en correspondencia con el argumento wagneriano, el recuerdo de Estela pasaba a transfigurarse en la Elisabeth de Tannhäuser:

“Estela Bustamante ya no era una muñequita tímida y modosita entre la bruma de vagorosos recuerdos. La dulce mediocridad de su carácter se transformaba en encanto místico. Era la Elisabeta de Tannhauser, tolerante, abandonada y dispuesta a perdonar al poeta pecador rendido a los pies de Venus.”²²⁰⁸

²²⁰⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1018

²²⁰⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1023

²²⁰⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1050

La intemporalidad del mito, y la correspondiente insatisfacción de un hombre deseoso de tiempo, de acción, constituye el núcleo de la desavenencia entre Heinrich Tannhäuser y Venus, y Claudio la traduce fielmente a su propia situación:

“Bostezaba en medio de un aburrimiento color de rosa”.²²⁰⁹

“Borja se comparó otra vez con su héroe favorito. Era el poeta Tannhäuser soñoliento a los pies de Venus, separando la cabeza de sus divinas rodillas, sordo a los cantos de las sirenas y amorcillos, extasiado por el lejanísimo son de la campana cristiana oída en su adolescencia. Resumía en su inquietud la eterna inquietud del hombre que sólo puede reposar en el regazo de la muerte. (...) Una voluptuosidad sin inquietudes le había hecho descubrir que el amor no es el principal objeto de la vida. Existe la libertad, la áspera libertad, y la acción que exige también esfuerzos y dolores. Sólo había sido hasta ahora el hombre del deseo, y quería ser el hombre de la acción.”²²¹⁰

“Abandonaría la Venusberg para vivir entre los hombres, interviniendo en sus luchas, participando de sus preocupaciones. No podía seguir adormecido a los pies de la diosa, como un caballero encantado.”²²¹¹

El tormentoso episodio en que Claudio Borja comunica a Rosaura su intención de abandonarla sigue de una manera tan exacta la pauta de la correspondiente escena del *Tannhäuser* wagneriano, que merece la pena citarlas en paralelo para observar su exacta correspondencia:

²²⁰⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1050

²²¹⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1051

²²¹¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1052

<p>Rosaura: ¿Qué piensas?...¿Qué tienes?...Eres otro desde hace algún tiempo. ¡Habla! Entre nosotros debe existir una franqueza absoluta. Nada nos une que no pueda romperse... ¿Es que te cansas a mi lado?</p> <p>Claudio: ¡Tanto tiempo aquí!... Se bien que no es más que una año, y me parece una vida entera...Nada de luchas; nada de deseos. Todos los días son iguales: todo es lo mismo. Es verdad que mi existencia no conoce el invierno ni las penas, pero tampoco hay para mí primavera, ni regocijo de vivir.</p> <p>Rosaura: Ahórrate imágenes y palabras rebuscadas. Di toda la verdad. ¿Te sientes fatigado de mí?</p>	<p>Venus: Amado mío, dime, ¿en qué estás pensando? (...)Dime, ¿qué es lo que te entristece? (...)¿Hacia qué lugares te pierdes? ¿Qué es lo que se apodera de ti?</p> <p>Tannhäuser: El tiempo que aquí he permanecido no puedo medirlo. Días, meses... no existen ya para mí, pues ya no veo el Sol, ni tampoco los amables astros del cielo; no veo ya la hierba que, al verdear, trae consigo un nuevo verano; al ruiseñor que me anuncia la primavera, tampoco oigo. ¿Nunca más volveré a oír ni a ver tales cosas?</p> <p>Venus: ¿Es que tan pronto te has cansado de los gritos y prodigios que mi amor te depara? ¿Qué te ocurre? ¿Tanto te arrepientes de ser un dios? ¿Tan pronto te has olvidado de que en otro tiempo sufrías, mientras que ahora gozas?</p>
--	--

²²¹² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1053-1055. Se suprime aquí todo lo que no interesa al paralelismo, pero sin alterar el orden de las citas.

²²¹³ WAGNER, R.: *Tannhäuser*, Acto I, escena segunda. WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol.2, p.13-21, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 550-58 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 2, p. 5-11) Se suprime igualmente aquí lo que no interesa al paralelismo, manteniendo el orden.

Claudio:

No; te amo como antes, como te amaré siempre, y a mi pasión se une un intenso agradecimiento. Tú me hiciste conocer felicidades que nunca había sospechado, y gracias a tu amor me he creído igual a los dioses. Pudiste escoger entre los hombres más famosos, una de tus mitades habría bastado para hacerlos correr hacia ti en ardiente rivalidad, y, sin embargo, te fijaste misericordiosa en mi persona humilde, elevándola hasta la altura de tu belleza.

Claudio:

Tú eres digna de un dios, de un héroe; yo no soy más que un mortal lleno de debilidades, el corazón del hombre es siempre cambiante. A tu lado hay demasiada felicidad para mí; una paz olímpica. Y tal vez por eso mismo necesito la lucha, el sufrimiento, y te digo como el poeta, en las delicias de la Venusberg: 'Diosa, te amo... Déjamre partir'.

Tannhäuser:

¡Resuenen tus alabanzas!
¡Ensalzados sean los prodigios que tu poder creó para mí, haciéndome feliz!
¡Las dulces delicias que nacen de tus favores ensácelas mi canto con fuertes gritos de júbilo! Alegrías, ay, goces espléndidos era lo que mi corazón quería, lo que mi espíritu anhelaba: y eso que en otro tiempo concediste únicamente a los dioses, ¡a mí, pobre mortal, me lo otorgó tu gracia!

Tannhäuser:

Pero no he dejado, ay, de ser mortal, y tu amor me resulta demasiado grande. Un dios puede estar gozando siempre, pero yo estoy sometido al cambio; no es sólo el placer lo que me importa, anhelo pasar de las alegrías a los dolores. Tengo que huir de tu reino, ¡oh reina, diosa! ¡Déjame partir!

Rosaura:

Di más bien que te has cansado de mí. He hecho cuanto he sabido por alegrar tu existencia, y tú me lo agradeces con un menosprecio que disimulas bajo hermosas palabras. Está bien... Es el castigo que me impone la suerte por haber sido débil. ¡Quién me hubiera dicho que un hombre iba a permitirse la insolencia de abandonarme, cuando tantos me buscaron!...

Claudio:

Siempre será feliz el hombre a quien hagas la regia limosna de tu amor. Conocerá la más ardiente de las embriagueces: transportes voluptuosos que sólo gozaron los inmortales. La felicidad que tú das va más allá de las felicidades que dispensan las otras. Sólo el que tú distingas con tu amor podrá haber apreciado la verdadera potencia de los atractivos de una mujer. Cuantos placeres encuentre yo en la Tierra inmensa durante los años que aún me quedan por vivir no serán nada comparados con los que conocí al lado tuyo.

Venus

¿Qué es lo que tengo que oír? ¡Qué canto es ése! ¿En qué confusos tonos ha caído tu canción? ¿A dónde ha huido aquel entusiasmo que sólo te dictaba cantos de placer? ¿Qué es lo que pasa? ¿En qué ha fallado mi amor? Amado mío, ¿de qué me acusas?

Tannhäuser

¡Gracias sean dadas a tus favores! ¡Ensalzado sea tu amor! ¡Feliz será por siempre quien junto a ti ha morado! ¡Envidiado será por siempre quien, lleno de cálidos deseos, entre tus brazos ha participado del ardor divino! Encantadores son los prodigios de tu reino, en él respiro la magia de todas las delicias: ningún país del ancho mundo ofrece nada igual, al parecer tú puedes prescindir fácilmente de lo que el mundo posee.

Claudio:

Pero hay algo en mí que me arrastra muy lejos y no puedo resistirme a sus mandatos; un ansia de libertad absoluta, de vida pobre y modesta, de aislamiento casto y estudioso. Quiero ser alguien, quiero que mi vida tenga una finalidad. Necesito trabajar; necesito sentir deseos. Aquí lo tengo todo. Debo salir de este encantamiento feliz...

Rosaura:

Tal vez ya no te gusto y te parece preferible alguna amiga mía. Te has entusiasmado, ¡pobre hombre!, por cualquiera de estas señoras pintadas como un cuadro y de historia larga que coquetean en la Costa Azul. ¡Hacerme esto a mí!

Claudio:

Jamás fuiste tan hermosa como ahora... Sólo te amo a ti...; pero deja que me vaya.

Tannhäuser:

Sin embargo, quiero abandonar estos perfumes de rosa, lo que yo anhelo son los aires del bosque, el claro azul del cielo de los hombres, el fresco verdor de nuestros prados, el grato canto de nuestros pajarillos, el familiar tañido de nuestras campanas. Tengo que huir de tu reino, ¡oh reina, diosa mía! ¡Déjame partir!

Venus:

¡Traidor! ¡Ay de mí! ¿Qué cosas me haces escuchar? ¿Es que te atreves a burlarte de mi amor? ¿Es que lo ensalzas y quieres, sin embargo, huir de él? ¿Es que te has hartado de mis encantos?

Tannhäuser:

¡Ay, bella diosa! ¡No te enojas conmigo! ¡De lo que huyo es de tus encantos demasiado grandes! (...) ¡Nunca fue mi amor más grande y verdadero que ahora, cuando he de huir de ti para siempre!

Rosaura:

Tú no puedes irte... ¡Dios mío! ¿Cómo sería eso?

Rosaura:

Yo también, Claudio, he pensado muchas veces en nuestra vida futura. No creas que para mí lo es todo lucir alhajas y vestidos, ir a comidas y bailes. Tu amor me ha hecho reflexionar sobre cosas serias, *aburguesando* mi alma, como tú dirías. 'Dos años, tres nada más, he pensado muchas veces, lo necesario para que yo me sacie de esta existencia que a él no le gusta. Y luego, cuando ya no me atraigan las diversiones sociales, regularizaremos nuestra situación, nos casaremos' (...) Pero antes nos quedan todavía varios años de juventud y de amor, años de 'transportes divinos', como tú dices, en los cuales vale casi tanto el recuerdo como la realidad.

Venus:

¡No te dejaré ir! ¡No te apartarás de mi lado! ¡Ay!

Venus:

¡Amado mío, ven! ¡Mira allí la gruta donde flotan suavemente perfumes de rosa! Incluso a un dios le encantaría habitar aquella estancia de los más dulces goces. Suavemente apoyado en los blandos cojines, de tus miembros huirá el dolor, un aire fresco bañará tu ardiente cabeza, un delicioso ardor hará vibrar tu corazón. Dulces sonos que llegan de tiernas lejanías incitan a mis brazos a ceñir tu cuerpo en grata proximidad: beberás de mis labios el licor de los dioses, ¡en mis ojos brillará la gratitud amorosa! Brote de nuestra unión una fiesta de goces, ¡deja que nos entreguemos felices a la celebración del amor! No le ofrezcas una tímida ofrenda, ¡no!, disfruta unido a la diosa del amor.

Claudio:

Nunca olvidaré esta época de nuestro amor. Un año nada más, y me parece inmenso como la historia humana. Cuando me sienta triste bastará que recuerde este año al lado tuyo, el único que vale de mi existencia, e inmediatamente sentiré el fuego de una divina embriaguez; y si soy viejo, por obra de tu recuerdo volverá a mí la juventud. El que beba en la fuente de tu amor no puede encontrar ya otra agua que apague su sed. (...) Insúltame; lo merezco. Despréciame; soy un perturbado... Pero deja que me marche. La felicidad perpetua que gozo aquí me parece una esclavitud, y ser libre es ahora mi único deseo. Siento vergüenza al pensar lo mal que colocaste tu cariño. Me conozco; soy un ingrato, un miserable; mas para bien tuyo te repito mi súplica: 'Diosa, déjame partir'

Tannhäuser:

¡Para ti, sólo para ti resonarán por siempre mis canciones! ¡Lo único que cantaré con fuerza serán tus alabanzas! Tus dulces encantos son la fuente de toda belleza, y de ti proceden todos los amables prodigios. ¡Sólo para ti arderá en llamas ese fuego que tú en mi corazón has derramado! Sí, frente al mundo entero, sin cansarme, yo seré en lo sucesivo tu intrépido paladín. Pero tengo que regresar al mundo de la Tierra, pues junto a ti sólo puedo ser un esclavo; y lo que yo anhelo es libertad, estoy sediento de libertad, de libertad; ¡quiero enfrentarme a la lucha y a los combates, aunque en ellos muera y sucumba! Por ello tengo que huir de tu reino. ¡Oh, reina, diosa! ¡Déjame partir!

Rosaura:

Márchate, si ese es tu capricho. Parte lejos y que se cumpla tu suerte. Eres libre. Me convengo de que no mereces la vida que has llevado aquí. Tus gustos son ordinarios, como los de todos los seres que necesitan combatir para abrirse paso, conquistando el dinero o el renombre. Amas la vida ruda del luchador. Para ti es un tormento la feliz pereza de los que nacieron únicamente para gozar. (...) Ve en busca de la paz para no encontrarla nunca. Ni paz ni libertad hallarás en ese mundo de gentes vulgares que ahora te hace falta, y del que te has burlado tantas veces en mi presencia, creyéndote de una raza superior. (...) Te conozco y te veo ya volviendo a mí después de la triste experiencia. Vas a sentirte asqueado por la ordinariez de esas personas que ahora buscas; te hará falta la verdadera libertad, que es la de nuestro mundo, tolerante y feliz.

Claudio:

Nunca volveré. Mi dignidad te evitará el placer feroz de despedirme como un pordiosero.

Venus:

¡Vete, insensato, márchate de aquí!
¡Ya ves, traidor, que yo no te retengo!
¡Te doy la libertad! ¡Vete de aquí!
¡Que eso que anhelas sea tu sino!
Huye a los fríos seres humanos, de cuya estúpida y confusa demencia escapamos nosotros, los dioses de la alegría, refugiándonos en el cálido seno de la Tierra! ¡Vete de aquí, iluso!
¡Busca tu salvación, busca tu salvación, que jamás la encontrarás!
Pronto tu orgullo abandonará a tu alma, ya te veo acercándote humillado, me buscarás cuando estés destruido, pisoteado, ¡entonces implorarás la magia de mi poder!

Tannhäuser

¡Ay, bella diosa, adiós! ¡Jamás regresaré a ti!

Como puede verse, hay únicamente dos divergencias. La más notable se encuentra en la sexta intervención de Venus entre las reseñadas, y la correspondiente de Rosaura: en un intento extremo por retener al amante, Venus promete simplemente más sensualidad, mientras Rosaura intuye que su amante puede desear un futuro distinto, más burgués, con una relación entre ambos formalizada, algo que Venus no podía prometer a Tannhäuser, por su misma condición mítica. En esta ligera variación, los personajes de Blasco Ibáñez muestran no pertenecer al mito sino por mera asociación: son caracteres de una novela de corte naturalista, y por tanto una extracción realista de la vida cotidiana; la variante supone así una cierta alusión a la distancia entre mito y realidad, que con *Entre naranjos* ya había provocado la catástrofe del desencanto final.

La otra divergencia se encuentra en la quinta intervención entre las reseñadas de Claudio y Tannhäuser. El personaje wagneriano, en su condición de minnesänger, anhela volver a los goces de la naturaleza; Claudio Borja, en cambio, reclama una austera vida de estudio. Una actitud que guarda paralelo en cuanto que ambos dirigen su intención hacia la recuperación de su vida anterior, pero diverge precisamente, de manera llamativa, en la naturaleza de esa vida a recuperar. Esta divergencia irá dejando sentir su peso en los acontecimientos siguientes.

El argumento del *Tannhäuser* wagneriano siguió persiguiendo a Claudio Borja más allá de su separación con Rosaura, pero la misma dirección marcada por el argumento era el alejamiento del mito para recuperar la realidad histórica, y la realidad histórica de uno y otro resultaban llamativamente distintas. Por eso, la historia que recupera Claudio Borja no es su propia historia, como sucede a Tannhäuser, sino la historia como estudio, un pasado real pero remoto, que se percibe más satisfactorio que el presente. El siguiente suceso importante en el argumento wagneriano del *Tannhäuser*, tras la separación de Venus, es el violento rechazo social que encuentra el personaje, cuando en un concurso de canto sobre el tema del amor, termina insultando el canto espiritualizado de sus contendientes y ensalzando la sensualidad de Venus. El hecho equivalente de Claudio Borja sucede con motivo de un

banquete celebrado por un pedante personaje para celebrar una condecoración recibida. Al igual que Heinrich Tannhäuser se encuentra para entonces ya prometido con Elisabeth, Claudio lo está con Estela, su equivalente. No hay concurso de canto, sino murmuraciones contra personas ausentes, contra Rosaura Salcedo, que Borja ataja de una manera un tanto nietzscheana:

“¡La moral! ¿Qué es eso?... Hay muchas morales: la del vulgo, la de los envidiosos que murmuran, la de las malas personas... y la de las gentes superiores, que están más allá de los prejuicios burgueses.”²²¹⁴

Su exaltación y sus imprecaciones recuerdan nuevamente la correspondiente escena del *Tannhäuser* en cuanto a su pretensión exclusiva de conocimiento, pero no se dirigen contra un círculo masculino de poetas cantores, sino contra otro femenino de censuras sociales:

*A los pies de Venus*²²¹⁵

*Tannhäuser*²²¹⁶

<p>Sus palabras malignas las comparaba al croar de las ranas frente a una majestuosa estatua de Venus erguida en la orilla de un estanque ¿Qué sabían ellas de la verdadera belleza y del amor?</p>	<p>Quien te ha estrechado ardientemente entre sus brazos, ése es el único que conoce lo que es amor. Vosotros infelices, que nunca habéis gozado el amor, ¡Id al Monte de Venus, penetrad en él!</p>
---	--

La diversidad de situaciones históricas configura una divergencia de resultados: en principio el estupor general es similar, pero mientras en *Tannhäuser* evoluciona hacia la violencia y sólo la intervención de Elisabeth consigue evitar la lucha a cambio de imponer una peregrinación a Roma al pecador, con Claudio prevalece una tácita norma de evitar situaciones

²²¹⁴ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1113

²²¹⁵ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1114

²²¹⁶ *Tannhäuser*, Acto II, escena cuarta; WAGNER, R.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol.2 p.45, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 582 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 2, p. 25)

desagradables, la salvaguarda del *buen tono*; es la diferencia entre un círculo dominado por hombres guerreros y este otro por mujeres burguesas:

“Los invitados, como si obedeciesen a una consigna, se juntaron en pequeños grupos hablando, con voces exageradamente altas, de asuntos que no les interesaban. Claudio se vio solo de pronto. Todos fingían ignorar su presencia, alejándose.”²²¹⁷

El cambio del atacar wagneriano por el rehuir de la novela, corresponde a un mundo de las buenas maneras, consecuentemente falto de acciones enérgicas en público. Por el contrario, el mundo histórico a cuyo estudio el personaje de Claudio Borja se entrega, se describe precisamente caracterizado por acciones enérgicas y expeditivas, que parece admirar el propio Blasco Ibáñez. Se trata por tanto de una compensación frente a la mediocridad actora del presente, tanto más insatisfactoria cuanto que el alejamiento del mito venía en buena parte motivado por su carácter intemporal e inactivo, por su falta de historicidad. El periplo de Tannhäuser y de Borja toma un rumbo distinto desde este momento: en lugar de la penitencia pública que se exige a Tannhäuser, Claudio Borja se retira en secreto, discretamente, ante el ostracismo general. No ha sucedido para él nada que no tenga remedio con el tiempo, salvo el desencanto. El anfitrión acude a despedirle también en secreto, con un sentimiento doble correspondiente a su función social y a sus aficiones literarias: “El *diplomático* abominaba de su franqueza escandalosa; el *escritor* la creía admirable.”²²¹⁸ Esta misma dualidad se reproducirá en Claudio Borja, que tras este tempestuoso episodio del banquete, procedía a adaptar su vida social dentro de las conveniencias del momento, mientras que su gusto por lo grande y expeditivo pasaba a tener una vida virtual en la materia de sus estudios, ahora la familia de los Borja en tiempos tardomedievales y renacentistas, cuyas vicisitudes ocuparán casi todo el resto de la novela, con esa capacidad de vivencia de lo evocado que ya se ha visto Wagner buscaba en el interior de los argumentos de sus óperas, y que el instrumento de la novela escrita confiere de manera mucho más inmediata; pero a pesar de esta vivencia equivalente para el lector, para los personajes de la novela lo evocado aquí pierde su

²²¹⁷ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1114

²²¹⁸ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1115

posibilidad de irrumpir sobre el presente, como sucedía con los personajes wagnerianos, queda objetivado en el pasado como materia de estudio, y como se trata de una novela naturalista ambientada en el tiempo presente, esto equivale a una cierta condena al desencanto contra el propio mundo del escritor, reproduciendo la ya antigua del desenlace de *Entre naranjos*..

Los residuos de mito wagneriano terminarán deshaciéndose en la propia Rosaura, hacia el final de la novela. Claudio tiene noticias de que anda con otro hombre en proyectos de casarse, cosa que le parece inconcebible. Un encuentro fortuito termina en un reto a duelo con el novio, del que Claudio sale herido pero se recupera. Finalmente conoce que Rosaura se ha casado y que ya sólo piensa en su hogar:

“Creía que le hablaban de otra mujer distinta a la que él había conocido (...) La había creído igual a una de esas aves marinas cuyas alas son fuertes como las del águila y puramente blancas como las de la paloma, volando sobre la inmensidad oceánica, viendo las olas altísimas cual insignificantes arrugas de la llanura azul, y ahora resultaba un ave de corral, ansiosa de vivir entre polluelos.”²²¹⁹

Lo que sorprende en realidad al lector, es que a Claudio le resulte un hecho tan inconcebible, pues Rosaura ya le había propuesto a él mismo un matrimonio formalizado, cuando intentaba retenerle a su lado. Parece ser la proyección mítica sobre Rosaura, la imagen de la Venus wagneriana, la que impedía a Claudio creer en tal posibilidad. La evocación wagneriana se presenta así como una puerta que exige su tributo: propició en cierto modo la relación entre Claudio y Rosaura, que sin ella no parece fácil que sucediese, pero a su vez la mantuvo encerrada en sus propios términos, en las exigencias del mito. La realidad termina liberándose de un tributo que no puede pagar, y sólo el distanciamiento físico de esta realidad permitirá revivir el mito wagneriano sobre un horizonte de lejanía:

²²¹⁹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1173

“Al saberla ahora lejos (...) resurgía en su recuerdo como la Venus medieval emerge ante los ojos del caballero Tannhäuser, desnuda, luminosamente blanca, cual una nube hecha carne, entre las valvas de la enorme madreperla que le sirve de lecho. Ya no la comparaba ahora con un ave doméstica.” ²²²⁰

Como parece que no podía ser de otra forma, la realidad cotidiana despojada del mito se presenta como condena a una insatisfacción permanente:

“Seguiría su destino: una voz burlona parecía gritarle desde el fondo de su memoria: ‘¡Adiós, caballero Tannhäuser!’ “ ²²²¹

El lamento desgarrador de Claudio, cerradamente subjetivo, concluye precisamente la novela:

“Un lamento continuo seguía resonando en su interior. Era lo único que podía oír: ‘¡Y se fue para siempre!... ¡Y no la veré más!’ “ ²²²²

²²²⁰ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1175

²²²¹ BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1179

²²²² BLASCO IBÁÑEZ, V.: Op.cit., vol.3, p.1180

4. CONCLUSIONES

4.1 SITUACIÓN GENERAL DE VALENCIA

Las características de precariedad e improvisación en las temporadas de ópera valencianas, ya apuntadas en otros estudios, resultaban especialmente sensibles para el repertorio wagneriano en la medida que se exigiera una presentación adecuada a las intenciones del autor, que superaban ampliamente los hábitos de las compañías más frecuentes. El carácter periférico en que se situaba la ciudad de Valencia respecto de los circuitos operísticos, y especialmente respecto del repertorio wagneriano, hizo que tales exigencias no se presentaran desde el principio: la ciudad quedaba adscrita en los circuitos italianos, los cantantes extranjeros eran casi invariablemente de esa procedencia y los nacionales que deseaban aparentar prestigio italianizaban su apellido, se cantaba siempre traducido al italiano, y las costumbres interpretativas eran las vigentes en ese país. En todo el periodo aquí estudiado, no llegaron a aparecer sobre escenarios valencianos directores de orquesta procedentes del ámbito centroeuropeo, tales como Joseph Maertens, Franz Fischer o Franz Beidler, presentes en representaciones wagnerianas de Barcelona respectivamente desde 1898, 1900 y 1910, o Walter Rabl, que desde 1908 frecuentó las madrileñas, como tampoco aparecieron voces de ese origen, que sí acudieron eventualmente a Madrid, también desde 1908. Por el contrario, sí aparecieron opiniones desde la crítica periodística exigiendo una interpretación acorde con el mundo wagneriano oficializado en torno a Bayreuth: críticos como Vicente Avalos, que escribía desde 1896, y sobre todo Eduardo López-Chavarri Marco, activo en prensa desde 1899, terminaron empujando al conjunto de la crítica local hacia criterios de exigencia wagneriana.

Ambas cosas aparentemente contradictorias, representaciones descontextualizadas y crítica bien informada, resultan sin embargo coherentes con la realidad valenciana de la época. La entidad económica y poblacional de Valencia no parece adecuada para atraer por sí sola figuras relevantes de la interpretación, fuera de sus circuitos operísticos habituales, como sí pudieron hacerlo en alguna que otra ocasión Madrid y Barcelona. Los crecimientos de

población en Madrid y Barcelona a lo largo del periodo revelan una actividad económica muy superior a la de Valencia,²²²³ lo que implica una burguesía más capaz de costear gastos operísticos de cierta importancia. Valencia se situaba, por el contrario, entre aquellas poblaciones de segundo orden que no podían sostener una actividad operística autónoma de relevancia, pero sí eran capaces de recibir compañías de ópera itinerantes; ahora bien, no existía en la península una suficiente densidad en este tipo de poblaciones de segundo orden, como sí se dio en Alemania,²²²⁴ para que proliferasen este tipo de compañías. La circunstancia poblacional y económica peninsular, según parece, resultaba mucho más favorable para compañías ambulantes que funcionaban a bajo coste, como eran las de zarzuela. Alguna compañía de ópera imitó con éxito este funcionamiento a bajo presupuesto, obviamente ofreciendo una calidad interpretativa mediocre, siendo la que dirigía Arturo Baratta la que más veces frecuentó la ciudad. Este tipo de compañías baratas requerían un elevado nivel de indulgencia por parte del público y de la crítica, que no siempre se daba en el ámbito del repertorio wagneriano.

El asunto de la recepción wagneriana, sin embargo, no puede reducirse a la presencia de las obras escénicas, como muestra el caso parisino, que durante mucho tiempo combinó una ausencia de representaciones con una intensa recepción literaria. Si las anteriores circunstancias parecían empujar irremisiblemente la recepción valenciana hacia el retraso y la precariedad, actuó en sentido contrario el carácter mercantil y abierto de su economía, que si bien no bastaba para atraer con regularidad un potencial público foráneo a la ópera, sí hacía que una parte de sus habitantes viajase con cierta regularidad y conociese de primera mano la actividad cultural europea, donde el fenómeno wagneriano gozaba de protagonismo casi absoluto. Eventualmente jugó en el mismo sentido el contexto político: si bien no proporciona durante este periodo un flujo apreciable de emigrantes o exiliados, como sí sucediera en las fases precedentes del siglo XIX, determina algunos desplazamientos puntuales wagnerianamente provechosos, en particular el importantísimo caso del escritor Vicente Blasco Ibáñez. Con base en la información comparada contenida en

²²²³ Recuérdese a este respecto p.92-93

²²²⁴ Véase p.91

esta tesis, puede afirmarse que el conocimiento wagneriano directo de este escritor arranca en lo concerniente a piezas instrumentales fundamentalmente de su estancia en París durante 1890-1891, huído de la península por motivos políticos, mientras que en lo relativo a obras escenificadas debe diferirse a su traslado temporal a Madrid en 1898 como diputado por Valencia, o como muy pronto a los meses del año anterior que pasó confinado en esa capital, cumpliendo una sentencia por sus actividades políticas.²²²⁵

De este modo coexistieron con notable tensión dentro de la ciudad, por un lado unas personalidades más o menos informadas sobre el mundo wagneriano, algunas representadas en el influyente estamento de la crítica periodística, y por otro unas instituciones musicales y teatrales locales incapaces de responder a sus deseos y exigencias. Los casos individuales de recepción wagneriana originada fuera de la ciudad, además del interés que algunos ofrecen por sí mismos, corresponden a individuos residentes en la ciudad que no podían dejar de influir en los acontecimientos wagnerianos propiamente valencianos. Es difícil determinar, con las fuentes disponibles, el grado y manera en que la obra literaria de Blasco Ibáñez influyó sobre la actitud wagneriana de los valencianos en general; parece mejor acreditada cierta influencia del libro wagneriano de Rodrigo Soriano para despertar el interés en torno al intento de estreno local de *Die Walküre* en 1900.²²²⁶ Pero donde sí puede constatarse y seguirse la influencia de estas personalidades, gracias a los abundantes recursos hemerográficos, es en el ámbito de la crítica periodística.

²²²⁵ Véanse p.712-714, en especial notas a pie de página.

²²²⁶ Véanse p.393-399 y 691

4.2 VOCACIÓN ORIENTADORA DE LA CRÍTICA Y SUS LÍMITES

La crítica artística se arrogaba en esta época un papel orientador sobre los gustos de la sociedad, papel que entroncaba con la poderosa tradición krausista española, y que a pesar de algunos desencuentros se resistía a abandonar.²²²⁷ La actitud cultural del blasquismo resultó muy influyente sobre los estratos populares de la población, mostró en general aspectos de contacto con la tradición krausista, y fue precisamente en ese ámbito donde primero se atrevió un crítico, Vicente Avalos (“Cojuelo”),²²²⁸ a contradecir la complacencia del público local, escribiendo desde las líneas del diario de Blasco Ibáñez, El Pueblo. Poco después lo haría también Eduardo López-Chavarri (“Eduardus” y otros) desde las líneas de Las Provincias. En ambos casos el asunto wagneriano se colocaba en el centro del aspecto magistral que la crítica musical pretendía ejercer sobre el público.

El papel de la crítica y su relación con el público a lo largo de las cuatro décadas que abarca esta tesis no puede referirse sin exponer su aspecto evolutivo:

- 1) Hasta la segunda mitad de la década de los 90, la crítica sobre eventos wagnerianos que se conserva no hace sino empatizar con las actitudes habituales del público local, reforzándolas,²²²⁹ a menudo desde un desconocimiento bastante evidente sobre las intenciones del autor y sobre su obra.
- 2) Desde 1896 con la aparición de la firma de “Cojuelo”, y más desde 1899 con “Eduardus”, un sector de la crítica local manifiesta un grado de conocimiento bastante notable y se mantiene beligerante contra los montajes mediocres y contra las interpretaciones distorsivas, intentando

²²²⁷ Véanse a este respecto p.444-445

²²²⁸ La identificación de “Cojuelo” con Vicente Ávalos es novedad de esta tesis y no está exenta de posible revisión, debido a los escasos datos en que se apoya. Véase p.341, nota a pie de página.

²²²⁹ Como episodio significativo a este respecto, véase p.332-335.

aleccionar al público. Destaca aquí la persistente cruzada de López-Chavarri contra el italianismo en la interpretación de Wagner.

- 3) Aproximadamente a partir de 1908, la práctica totalidad de la crítica se encuentra ganada para la causa de la autenticidad wagneriana, pero la respuesta del público es ambigua: por un lado, en el estreno de *Tristan und Isolde* la crítica se muestra eficaz para desacreditar y desactivar los conatos de crítica antiwagneriana iniciados desde algunos sectores del público, pero por otro lado no consigue inducir al entusiasmo a dichos sectores, que terminan ausentándose del teatro y comprometiendo la viabilidad económica de las representaciones. Lejos de confirmarse la función magistral que la crítica pretendía tener sobre el público, termina consumándose sobre el terreno wagneriano un relativo divorcio de ésta con las clases adineradas, aunque no con las populares.

Entre los críticos cuya identidad se conoce, Ignacio Vidal se encuentra activo desde la primera de estas etapas: firma ya un artículo con motivo del estreno de *Lohengrin* en 1889. No es un crítico que destaque por sus conocimientos en el tema wagneriano, más bien pueden destacarse algunas carencias, pero sí tiene una sensibilidad que se deja ganar fácilmente por su música. En un nivel conceptual se encuentra predispuesto en favor del wagnerismo, pues tiene una idea direccional de la historia de la música, en el sentido de permanente evolución de lo peor hacia lo mejor, y considera a Wagner situado todavía en la cúspide de lo más moderno.²²³⁰ Ahora bien, hay un curioso salto entre su nivel conceptual y su nivel vivencial de la música: su formal reconocimiento de Wagner se realiza desde unos presupuestos que no invitan al entusiasmo wagneriano, pero después de escuchar la música su discurso se transforma con una especie de revelación pauliana, que en ocasiones modifica no sólo su planteamiento sino su manera habitual de expresarse. La cosa marcha bien mientras el entusiasmo por *Lohengrin* es plenamente compartido por Vidal y por el público valenciano, pero cuando la primera representación de *Die Walküre* obtiene en 1907 un tibio recibimiento,

²²³⁰ Véase p.482-483

Vidal se muestra desconcertado y casi ofendido.²²³¹ su identificación con los sentimientos de los valencianos es para él un asunto tan innegociable como su inclinación espontánea hacia la música de Wagner una vez escuchada; que los valencianos no compartan su misma emoción le resulta un hecho inconcebible. Tuvo ocasión de reponerse, ya que la segunda audición de esa obra fue mucho mejor recibida. Quizás como una faceta más de esta identificación con lo valenciano, Vidal se muestra ocasionalmente mejor informado que nadie sobre algunos detalles y circunstancias de las representaciones locales,²²³² y por el contrario, no parece adicto a los grandes desplazamientos ni tiene por tanto una perspectiva internacional de las interpretaciones wagnerianas.²²³³

Vicente Ávalos Ruiz, que es quien parece ocultarse bajo la firma de “Cojuelo”, se presenta en la crítica sobre el *Lohengrin* de febrero de 1896 ya haciendo gala de una perspectiva wagneriana internacional, colocando las sucesivas representaciones valencianas bajo una acusación de mediocridad llevada con sarcasmo, por comparación con el ámbito centroeuropeo, bayreuthiano,²²³⁴ que los otros críticos valencianos de ese momento vislumbran todavía como si se encontrase a una distancia casi inescrutable. En contrapartida con esta ampliación de la perspectiva, “Cojuelo” se muestra menos informado que sus colegas sobre algunos pormenores locales de las representaciones.²²³⁵

En su relación con el público, la dualidad entre Vidal y Ávalos recuerda casi perfectamente la distinción que estableciera Merton entre influyentes locales y cosmopolitas,²²³⁶ los primeros emocionalmente vinculados a la población donde viven y desarrollando unos puntos de vista donde predomina la atención a lo local, y los segundos con sentimientos menos arraigados en la

²²³¹ Véanse p.502-503

²²³² Véase p.518

²²³³ Cuando se presenta *Tristan und Isolde* en Valencia en 1913, Vidal manifiesta haberla escuchado con anterioridad solamente en una ocasión, en Barcelona dos años antes. Véase p.556

²²³⁴ Véanse p.349-352

²²³⁵ Véanse p.351-352

²²³⁶ Merton realizó esta distinción a raíz de un estudio sobre la actitud de las personas más capaces de influir en la opinión de los demás, en el ámbito de una pequeña población de 11.000 habitantes.

población y unos puntos de vista de horizonte más global.²²³⁷ Vidal entraría, obviamente, en el primer tipo y Ávalos en el segundo. La irrupción de la prensa republicana en la crítica musical, que la firma “Cojuelo” representa en El Pueblo hasta 1904, supone además un posicionamiento hasta entonces insólito respecto del estratificado público de la ópera: siempre a favor del público popular que ocupaba las localidades altas del teatro y en contra del adinerado que se instalaba en palcos y patio de butacas, al que sin embargo no dejará de reclamar la asistencia, sin la cual el espectáculo era económicamente inviable. El asunto wagneriano resulta central en esta actitud social, pues precisamente reclama una atención exclusiva sobre la obra representada e impide al público adinerado de la ópera dispersar parte de su tiempo en observarse unos a otros y exhibirse. No hay contradicción entre este populismo y el carácter cosmopolita de su crítica, pues forma parte importante del proyecto político blasquista precisamente la formación de un pueblo de cultura cosmopolita.²²³⁸

La aparición de Eduardo López-Chavarri Marco en las líneas de Las Provincias, que sucede en pocos años a la de “Cojuelo”, rebasa los intentos de clasificación fácil y marca una época en la crítica musical valenciana. La trayectoria polifacética de López-Chavarri, sus conocimientos musicales y su amplia cultura, en lo que respecta a su actividad como crítico se traduce en unas actitudes a menudo desconcertantemente diversificadas. Su crítica en eventos wagnerianos es irónica e inmisericorde con la ignorancia del público y con su complacencia hacia versiones mediocres y falsificadas, sin hacer distinción de estratos sociales, lo que podría señalar un cosmopolitismo más radical que el ejercido desde las líneas de El Pueblo. Sin embargo, un personaje de actitud claramente distinta aparece haciendo crónicas de sociedad bajo la firma “Lohengrin”, que Rafael Polanco ha identificado sin lugar a dudas como el propio López-Chavarri:²²³⁹ atento a los chismorreos sociales, complaciente con el mundo de apariencias de los estamentos locales acomodados, la misma complacencia que no dudaba en fustigar en sus críticas

²²³⁷ MERTON, R.K.: *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.387-418

²²³⁸ Véase p.116

²²³⁹ POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009, p.215

musicales wagnerianas. Un cosmopolita y un local mirándose de soslayo desde distintas columnas de un mismo diario,... que resultan ser la misma persona. Es más, López-Chavarri llega a practicar la autocrítica, referente a su trabajo de compositor y de intérprete, desarrollando en torno de estas duplicidades frecuentes expresiones irónicas, que en ocasiones dejan entrever su autoría al lector atento.

La falta de eticidad con que Rafael Polanco califica estas prácticas no parece tan obvia si se tiene en cuenta ese permanente sentido de la ironía en López-Chavarri, junto al hecho de que no pretendía afirmarse frente a posibles competidores, sino a menudo potenciar actividades musicales en ámbitos donde no las había, alentándolas igualmente cuando procedían de cualquier otra persona. Se trata de un juego que remite con sorprendente parecido a algunas actitudes que en tiempos presentes se han visto potenciadas en la red, personas utilizando distintos *nicks* de usuario asumiendo diversas personalidades con cada uno, sin que esto represente forzosamente una intención engañosa, pero potenciando mucho el dominio de la situación por parte de estas personas. Efectivamente, en ocasiones López-Chavarri se muestra desde las líneas de la crítica como hábil dueño de la situación: al comienzo de su actividad como crítico, un artículo suyo parece tener efectos determinantes para alentar a un sector del público a exigir un repertorio orquestal más serio;²²⁴⁰ es el primero en introducir la causa de la autenticidad interpretativa wagneriana y consigue atraer poco a poco hacia ella a la práctica totalidad de la crítica local; evita cuidadosamente el enfrentamiento directo con Viñas cuando su interpretación le parece italianizada, actitud que le habría ocasionado el descrédito ante el público, pero le alienta reiteradamente a seguir el camino de la autenticidad, y le apoya decididamente cuando lo emprende. Su utilización frecuente de la ironía y el sarcasmo parece a menudo calibrada para herir el amor propio e incitar así a una elevación de las exigencias culturales, pero este ambicioso objetivo parece sobrepasar muchas veces lo que se podía conseguir desde las líneas de la crítica periodística, sobre todo cuando se trataba de transformar actitudes ya muy arraigadas en el

²²⁴⁰ Véanse p.207-209

público de la ópera. La crítica de López-Chavarri conoce algunos momentos de desesperación no fingida: uno de ellos con la disolución de la orquesta de Goñi en 1900,²²⁴¹ otro con la escasez de público en *Tristan und Isolde* en 1913.²²⁴²

El wagnerismo de Benito Busó Tapia constituye dentro de la crítica un tema aparte, y semeja algunos momentos visionarios que tiene Ignacio Vidal después de escuchar música de Wagner que le haya impresionado especialmente. Se trata de un wagnerismo escasamente informado, intuitivo, que traduce libremente el mundo del autor a su propio mundo de ideas y sentimientos. Todo lo que a Busó le falta en conocimiento lo llena rebosantemente con pasión. Si su capacidad instructiva del público desde la crítica resulta por ello escasa, sin embargo esto lo convierte en un representante bastante creíble de lo que pudo ser el wagnerismo anónimo de muchos valencianos de su generación, no menos desinformados y al parecer igualmente apasionados. Resulta una coincidencia quizás significativa que el mundo de ideas que Busó pretende proyectar sobre Wagner apenas resulte plenamente compatible con otra obra que con *Lohengrin*, y que precisamente haya sido *Lohengrin* el título preferido del público valenciano de la época. La de Busó es una crítica genuinamente romántica, donde la música aparece como posibilidad de escapar a un mundo cotidiano caracterizado por la depravación y la vulgaridad, abriendo la puerta a la contemplación de un mundo ideal inalcanzable, y añadiendo a este esquema romántico la incorporación en ese plano idealizado de un bagaje innegociable de moral tradicional.

Puede recordarse, por último, que en los últimos años del periodo estudiado aparecen algunas notas discordantes en el wagnerismo general de la crítica valenciana. Algunas críticas de Enrique González Gomá en La Voz de Valencia presentan leves objeciones: protesta en 1911, en los conciertos de la Exposición Nacional, por la insistencia del público en reclamar la obertura de *Tannhäuser*, queja que reitera idéntica en 1913,²²⁴³ y en este último año al introducir el estreno local de *Tristan und Isolde* se hace eco del tópico

²²⁴¹ Véanse p.215-216

²²⁴² Véase p.573

²²⁴³ Véanse p.257 y 259

antiwagneriano de la excesiva extensión de sus obras,²²⁴⁴ si bien tras la audición del evento González Gomá se reconoce completamente conquistado por el aspecto de intensidad emocional de la obra, que ya en el artículo introductorio resultaba el aspecto destacado. Bastante más notable fue la disputa desatada en las líneas de El Pueblo a comienzos de 1914, no como consecuencia de ningún evento local, sino a propósito del estreno madrileño de *Parsifal*: una decidida postura antiwagneriana fue asumida por un columnista que escribía desde Madrid noticias de sociedad, y contestada polémicamente desde Valencia por dos wagnerianos.²²⁴⁵

²²⁴⁴ Véase p.566

²²⁴⁵ Véase p.586-591

4.3 CHOQUE DE TRADICIONES Y SUS IMPLICACIONES

La primera etapa de esas tres fases aludidas en la relación entre público y crítica, supuso aparentemente un largo periodo de relativa desinformación respecto a los cánones interpretativos vinculados más directamente con la tradición centroeuropea instaurada directamente desde el autor, sustituidos por una vinculación a la tradición italiana. Esto no afectaba solamente a la interpretación musical, sino que confería diferente papel al público y al intérprete en la representación operística. La concepción genuinamente wagneriana, todavía ignorada en Valencia durante ese periodo, se adscribía al respeto reverencial por la intención del autor y configuraba una comunicación artística básicamente unidireccional que se dirigía de éste a la obra y de la obra al público, exigiendo del público una atención intensa y continuada hacia lo representado en el escenario. La tradición italiana, por el contrario, sin cuestionar la unidireccionalidad de la comunicación artística, suponía una mayor laxitud: el cantante *divo* se erigía en protagonista independiente en lugar de mero mediador de la obra, la interpretación se interrumpía cada vez que el público prodigaba aplausos ante cualquier detalle de su agrado, repitiéndose libremente fragmentos aplaudidos, pero además el público mismo asumía una parte del protagonismo del evento, al margen del suceso artístico: no sólo acudía a observar lo que pasaba sobre el escenario, sino también a observarse unos a otros entre sí, engalanados y visiblemente compartimentados en estratos sociales según la categoría de la localidad ocupada.

El planteamiento wagneriano, en cuanto que resta protagonismo al público y refuerza el del autor, es recibido por algunos compositores con entusiasmo: Eduardo López-Chavarri Marco sigue en esto la línea marcada por el catalán Felipe Pedrell, con un wagnerismo que funciona como afirmación liberadora de lo artístico y termina derivando hacia una autoafirmación nacionalista de carácter regional, un proceso que no ha correspondido analizar en esta tesis. La liberación que supone para el compositor la afirmación wagneriana del exclusivo protagonismo artístico en el teatro de la ópera, no consigue en general convencer a todo el público adinerado; por el contrario,

éste llega a sentirse menospreciado en su deseo de protagonismo con la implantación de la costumbre bayreuthiana de oscurecer la sala.²²⁴⁶ Este público, en paralelo al triunfo del escenario sobre los palcos que representa la tendencia wagneriana, termina por ausentarse del teatro en proporciones considerables. El mundo wagneriano exige un público atento a la obra y entusiasmado con el evento artístico, al menos cuando es canónicamente interpretado con todas sus implicaciones, actitud que finalmente sólo parece calar en Valencia entre las clases más modestas, que como se ha visto, no pueden soportar por sí mismas los gastos de las representaciones operísticas.²²⁴⁷ El público popular encuentra pocas objeciones en cambiar su atención a la sala por una atención exclusiva sobre el escenario, cosa fácil de comprender si se tiene en cuenta que de cualquier manera carecía por sí mismo de protagonismo.²²⁴⁸ Todo ello recuerda la vieja opinión del propio Wagner en sus años revolucionarios, cuando consideraba que una revolución política y social constituía el paso previo necesario para generar un público que recibiese adecuadamente la “obra de arte del futuro”, que en definitiva era su propia obra. Ni Europa en general ni mucho menos la Valencia de la Restauración monárquica ofrecen esa sociedad utópicamente transformada, a la que el propio Wagner hubo de renunciar en vida por imposible.²²⁴⁹

Por el contrario, la Valencia de la Restauración ofrece visible en sus teatros de ópera una sociedad estratificada y autocomplaciente, cuyas clases favorecidas se exhiben a la contemplación en los palcos y en el patio de

²²⁴⁶ Sobre la contrariedad que esta medida ocasionó en el público de Barcelona, véase la cita de p.131, y respecto de análoga actitud en Valencia, p.334-335.

²²⁴⁷ Puede recordarse (p.119) que en Barcelona Anselm Clavé, en la temprana fecha de 1862, había conseguido despertar un incipiente wagnerismo popular, que si bien no tuvo larga continuidad y se desarrolló sobre escenario de sala de conciertos y no de ópera, había requerido una acumulación de medios corales e instrumentales de los que Valencia carecía.

²²⁴⁸ Véase a este respecto viñeta de la p.168

²²⁴⁹ En un principio Wagner no parece haberse interesado intensamente por la política y por la economía sino como un medio para hacer posibles las transformaciones artísticas que soñaba, y el ascenso al poder en Francia de Napoleón III le hizo percibir un fracaso generalizado del movimiento revolucionario en que había depositado sus esperanzas; la desilusión que esto le ocasionó se tradujo en su deriva hacia la filosofía de Schopenhauer, y por lo pronto pudo percibirse en que durante algún tiempo fechase su correspondencia con Theodor Uhlig en diciembre de 1851, es decir justo antes de consumarse los acontecimientos políticos involutivos franceses: se conserva así una carta de enero de 1852 fechada en “52 de diciembre de 1851”. WAGNER, R.: “Sämtliche Briefe: vol. 4: Briefe Mai 1851 bis September 1852”, p.419, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.10149 (vid. *Wagner-SB*, vol.4, p.256).

butacas del Teatro Principal, análogamente a como gustan mostrarse públicamente en sus paseos en carruaje por la Alameda: presencia visible y manifestada en la apariencia externa, que tiene su reflejo estético sobre el escenario en ese divo que debe demostrar sus cualidades vocales de la manera más aparente y externa posible, usando y abusando de ese *calderón* contra el que tantas veces protestara la indignación artística de Eduardo López-Chavarri, en cierto modo un sustituto todavía más aparente y menos técnico de aquel virtuosismo belcantista pasado de moda. El autor ausente, la obra como elaboración intelectual, interiorizada, no interesan tanto como esa exterioridad presente.²²⁵⁰ La instancia interpretativa aceptada por el público estaría configurando, de este modo, una estrecha relación con su realidad circundante, que resulta contradictoria con aspectos implícitos en la intención original de la obra wagneriana, que en cuanto relativamente interiorizada y hostil a la apariencia vacía, podría entenderse como uno de tantos pasos que conducirán finalmente hasta un arte que busque su propio sentido de espaldas al mundo exterior aparente, un arte donde en palabras de Gadamer “volvemos a ordenar lo que se nos desmorona”.²²⁵¹ El público enteramente complacido con su propio mundo social y con sus manifestaciones aparentes, resulta contradictorio con esta tendencia, y por tanto con los aspectos del mundo wagneriano que ya la anticipan.²²⁵²

²²⁵⁰ Que esto se mantuvo así hasta el final, lo muestra el enorme éxito del divo Titta Rufo en 1913, pagando el público valenciano el exorbitante precio de 25 pesetas la butaca de patio, llenándose el teatro y funcionando la reventa, cuando sólo pocos meses después el estreno de *Tristan und Isolde* a 10 pesetas la butaca de patio ofreció un aspecto semidesierto en estas localidades. Véanse p.568-573.

²²⁵¹ GADAMER, H.G.: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p.93. Se trata del escrito “Arte e imitación”, publicado originalmente en 1967, donde Gadamer se refiere en concreto al arte del siglo XX que rechaza la imitación como método válido, según él porque el mundo industrial ha hecho perder entidad a las cosas imitables, con lo que el arte debe construir su sentido al margen de ellas.

²²⁵² La posición de la obra wagneriana en este proceso no puede ser simplificada con facilidad: su interés por la escenografía apunta en sentido contrario, mientras la prevalencia del arte sobre la realidad cotidiana, y dentro del arte la del mito sobre el verismo, sí puede entenderse en esa dirección. Una consideración atenta a la estructura de sus argumentos muestra que la relación entre el mundo aparente y lo que permanece oculto constituyó de hecho para él una preocupación permanente, dentro de la cual el aparente verismo de *Die Meistersinger von Nürnberg* deja de constituir una anomalía (LLOBET, E.: “La tragedia en Richard Wagner”, en *Educación Estética* nº3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 167-192) En cualquier caso, esto manifiesta una conciencia de complejidad en torno a dicha relación, que no parece avenirse bien con una entera complacencia en la exterioridad.

Esa complacencia y exterioridad no es tan decididamente compartida por el popular público *de las alturas*, como tampoco comparte el *buen tono* burgués, norma de conducta en las localidades caras, pero al principio se trata de una diferencia de comportamientos que no implica disparidad en cuanto a las exigencias estéticas sobre el escenario. No será sino hasta aproximadamente 1907, cuando precisamente la aparición de obras del repertorio wagneriano maduro evidencie una predisposición estética dividida. Esa evolución desde una mayor hacia una menor cohesión del público en el teatro, reproducía la dinámica general de la Restauración: iniciada ésta como un proyecto inclusivo de todas las tendencias políticas y fuerzas sociales, deriva hacia acuerdos entre las tendencias dominantes, mientras que las transformaciones en la sociedad originan finalmente otras que no pueden ya ser asimiladas y que propiciarán la crisis del sistema.²²⁵³ La obra wagneriana madura actúa al final del periodo estudiado como catalizadora de un desencuentro estético en curioso paralelo con el creciente desencuentro social.

Sin embargo, la orientación política de Wagner no consigue ser monopolizada por ninguna tendencia ideológica: por el contrario, el aspecto ideológico del wagnerismo se muestra abierto a interpretaciones contradictorias entre sí. Entre el público más común, si se atiende a las continuas mofas de López-Chavarri, puede suponerse un nivel de desconocimiento que impide elaborar este tipo de consideraciones; pero en el papel guía que se arroga la crítica, aparece presente todo el abanico de posibilidades vigentes: desde un Wagner moralizador y cristiano pretendido por Benito Busó²²⁵⁴ y en cierto modo por los artículos de Viñas,²²⁵⁵ a un Wagner republicano y revolucionario según es descrito en *El Pueblo*, y en concreto por Blasco Ibáñez.²²⁵⁶ Pero esto se hace de manera irreflexiva: no se publican en la ciudad textos ensayísticos de Wagner que comprometan esa libertad de interpretaciones, y en los argumentos las cuestiones que molestan se disimulan o eluden,²²⁵⁷ mientras su sentido general se orienta sin connotaciones ideológicas evidentes.

²²⁵³ Véase resumen de la situación política y social en las p.68-74.

²²⁵⁴ Véase p.337-339

²²⁵⁵ Véanse p.582-585

²²⁵⁶ Véase p.730

²²⁵⁷ Véase el asunto del incesto de *Die Walküre* en p.494-499

4.4 UN LOHENGRIN “VALENCIANO”

En el extremo opuesto del desencuentro final que se produce entre el público local de ópera, sucede la larga primera etapa de acuerdo unánime, caracterizada por la presencia casi exclusiva de *Lohengrin*, que curiosamente, a pesar de presentarse traducido a unas costumbres interpretativas que en principio le resultaban ajenas, pasa a ser el título preferido por los valencianos entre todo el repertorio operístico conocido. Las explicaciones al uso para justificar esta predilección parecen insuficientes para dar cuenta del fenómeno en toda su singularidad:

a) Se alude con bastante frecuencia al mérito de Francisco Viñas para despertar el entusiasmo de los valencianos por la obra, y en especial hacia el personaje principal que encarnaba. Esto es indudable, pero también lo es un hecho en el que no se suele reparar, por carencia de estudios bastante detallados: el mismo público que se entusiasmó con Viñas en el estreno de 1889, en 1893 se negó a admitirle un cambio en la interpretación, obligándole a rectificar y retomar su antigua manera apenas al día siguiente de la primera representación.²²⁵⁸ Así pues, el éxito de Viñas en *Lohengrin* parece explicarse mejor desde la predisposición del público a escuchar determinadas cosas que desde los méritos indiscutibles del tenor. Efectivamente, el público valenciano de ese periodo inicial no estaba dispuesto a escuchar cualquier *Lohengrin*, aunque fuese de calidad reconocida, como demuestra el fracaso estrepitoso del tenor francés Ibós, que terminaba con tumulto callejero y una huida precipitada de la ciudad.²²⁵⁹

b) Que la obra fuese, dentro del repertorio wagneriano, la más frecuentada por compañías y cantantes italianos, y que por tanto fuese la que más se presentase en Valencia, satelizada dentro de tales circuitos, es un hecho, pero no basta para explicar las preferencias del público local. Es más bien la preferencia compartida del público valenciano y de otros diversos públicos mediterráneos la que merecería una explicación común, que no es posible

²²⁵⁸ Véanse p.327-329.

²²⁵⁹ Véanse p.356-359.

adelantar aquí sino en lo que respecta exclusivamente al ámbito valenciano, dado el enfoque local de esta tesis, que sólo aborda otros ámbitos de recepción de manera introductoria y general.

c) Que Wagner apareciese como el autor más intensamente vigente en Europa y por tanto despertase el deseo de emulación cosmopolita, combinado con el hecho de que *Lohengrin* fuese el título más disponible en Valencia por los motivos aludidos, deja sin explicar la pobre acogida de *Tannhäuser* en 1892, e incluso bastante después las dificultades para ser plenamente aceptada *Die Walküre* y la carencia de público en *Tristan und Isolde*, en este último caso incluso a pesar de cantar Viñas el papel principal.

Conviene notar que el público valenciano de las primeras décadas de recepción wagneriana actúa con un considerable grado de autonomía y de protagonismo respecto de las versiones operísticas que se le ofrecen, sin dejarse mediatizar completamente ni por la crítica ni por el prestigio del intérprete. En esto resulta evidente que el tiempo no ha pasado en balde. El protagonismo que dentro del propio recinto asume el público como ostentación social, sirve en parte para explicar esa actitud autosuficiente; el hecho de que el repertorio wagneriano se ofreciese italianizado, desnaturalizado de su origen y por tanto sin gozar del carácter prescriptivo de lo *auténtico*, favorece también la libertad de criterio del público. Transplantada a unas costumbres interpretativas que le eran ajenas, la obra pierde buena parte de su potencial mensaje, asunto que no cesó de denunciar López-Chavarri, y en cambio el público en cierto modo impone el suyo, el "*Lohengrin* valenciano" del que repetidamente se mofa ese mismo crítico. En esta conjunción por un lado de un *Lohengrin* desnaturalizado, expuesto a una interpretación considerablemente libre, y por otro lado de una sociedad restauracionista conformista, todavía no sujeta a tensiones disolventes, y deseosa de hacerse visible en la sala y quizás también de verse proyectada de algún modo sobre lo que se representa en el escenario, es donde puede buscarse aquello que activa la pasión y preferencia general por este título wagneriano.

Los comentarios apasionados y considerablemente cándidos de Benito Busó²²⁶⁰ ofrecen un importante indicio, pues no dejan lugar a dudas sobre los únicos argumentos wagnerianos que pueden satisfacer sus expectativas, como ya se ha mencionado: *Lohengrin* y *Parsifal*, este último ausente de los escenarios valencianos durante el periodo aquí estudiado. La angustia ante un mundo cotidiano opresivo y desencantado funciona en Busó como desencadenante de su necesidad de encontrar en la experiencia artística una idealidad plena y una serenidad interior que la realidad no ofrece: un deseo de ideal perfecto proyectado sobre lo artístico, donde las connotaciones de perfección moral no resultan negociables. Pero en este aspecto moral, sólo los argumentos de *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal* resultan compatibles con sus expectativas, y si además se pretende la exaltación del personaje principal, ni siquiera el primero de ellos. Llama la atención, por tanto, el apasionado wagnerismo que manifiesta este crítico en contraste con los pocos argumentos de Wagner que le resultan adecuados. Un relativo desconocimiento de los argumentos podía favorecer un wagnerismo idealista y moralista al estilo de Busó, mientras que actitudes eruditas como la de López-Chavarri podían perjudicarlo.

Lohengrin y *Tannhäuser* son conocidas en Valencia durante las dos últimas décadas del siglo XIX, pero sólo la primera despierta un entusiasmo fuera de lo habitual. Los dos poemas que se han referido en esta tesis del conservador Teodoro Llorente, uno dedicado a Viñas cantando *Lohengrin* y otro relacionado con *Tannhäuser*,²²⁶¹ permiten situar esta preferencia desde el punto de vista de una idealización moral del personaje principal, enfática en *Lohengrin* e inviable en Heinrich von *Tannhäuser*. Esta misma tendencia se encuentra también en los comentarios que publica El Mercantil Valenciano previos al estreno local de 1892,²²⁶² donde el personaje secundario pero moralmente perfecto de Wolfram von Eschenbach obtiene del articulista enfáticos elogios y mayor atención que el principal pero voluble Heinrich von *Tannhäuser*. Puede considerarse, además, que la llamada “Romanza de la

²²⁶⁰ Véanse p.241-244, 337-339 y 418-419

²²⁶¹ Véanse respectivamente p.287-289 y 320-323.

²²⁶² Véanse p.307-308.

Estrella” que canta Wolfram pasa a ser pieza frecuente en recitales de voz, mientras que ninguna de las intervenciones que canta Heinrich von Tannhäuser recibe similares honores de difusión.

Una visión superficial de la escena en *Lohengrin* muestra un orden social incuestionado y compartimentado, pero es la irrupción de lo prodigioso en ese mundo lo que caracteriza al personaje principal y a la acción esencial, un espacio prodigioso configurado en términos idealizados y positivos que realiza un trayecto de ida y vuelta sobre el mundo histórico. La España restauracionista, por su parte, había supuesto la renuncia a los idealismos políticos que movieron las luchas internas del siglo XIX español postnapoleónico, sea a favor de un ordenamiento constitucional y finalmente de un régimen republicano, sea a favor de una causa dinástica carlista que se conceptuaba como legítima y sacralizada; la Restauración no había levantado en su lugar un nuevo ideal, sino más bien la renuncia a llevarlos plenamente a la realidad, en favor de pactos y transacciones sobre la situación fáctica, situación que unos y otros no dejaban de considerar como relativamente injusta e insatisfactoria, al menos desde un punto de vista ideal. Esa aparición wagneriana sobre el escenario de un ideal impoluto, sanador de las injusticias vigentes en lo cotidiano, probablemente despierta en aquella generación el recuerdo del ideal que habían defendido, y que para ellos se ha ausentado de la pragmática realidad restauracionista. Desde este punto de vista, no puede extrañar que carlistas y republicanos se uniesen en Algemés para agasajar juntos con una paella a Viñas, el tenor que encarnaba más que a ningún otro personaje al Lohengrin valenciano.²²⁶³

Esta escenificación del ideal perfecto y redentor puede resultar seductora para aquellas personas que mantuviesen sobre la realidad restauracionista una imagen de desencanto, pero bastante menos para quienes la concibiesen como el marco de estabilidad necesario para avanzar en el progreso y la prosperidad, que era obviamente un punto de vista muy común

²²⁶³ Para los valencianos de esta época el personaje de Lohengrin permanece identificado con un único intérprete, Viñas. El episodio de la confraternización de Algemés se recoge en p.617-618.

entre la burguesía comercial y financiera. A este respecto, consideraciones más detalladas sobre la naturaleza de la acción en *Lohengrin* fueron ya puestas de manifiesto en 1888 por Nietzsche, y reiteradas por Adorno en 1938, ambas en un sentido de señalar la conformidad con patrones de comportamiento burgueses. Las de Nietzsche que pueden venir al caso corresponden a su *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, escritas con el mordaz antiwagnerismo que caracteriza sus últimos años de lucidez, donde la interpretación del mito en términos de máximas útiles para la vida cotidiana conduce al sarcasmo:

“Que el no acostarse a la hora precisa puede tener las peores condiciones (también el caso de *Lohengrin*). Que no se debe saber exactamente con quién nos desposamos (por la tercera vez el caso de *Lohengrin*). (...) El *Lohengrin* contiene una solemne proscrición de las investigaciones y de las curiosidades. En esta ópera Wagner representa el concepto cristiano: “debes creer”. Ser científico es un delito contra lo que hay más alto y más sagrado...”²²⁶⁴

Observaciones de fondo análogo y no menos antiwagnerianas pueden encontrarse en Adorno, en su *Versuch über Wagner*, con el estilo denso que caracteriza a este otro autor, si bien el tema de la pregunta prohibida que para Nietzsche constituía una especie de alegato anticientífico general, para Adorno contiene un mensaje mucho más concreto, vinculado a evitar la indagación femenina sobre la esfera profesional masculina:

“La constelación de aburguesamiento y mito se puede reconocer con máxima claridad en *Lohengrin*, donde el establecimiento de la esfera sacra al abrigo de cualquier asalto profano coincide inmediatamente con la transfiguración de relaciones burguesas no elucidadas. En el auténtico espíritu de la ideología, la sumisión de la mujer en el matrimonio se disimula como humildad, acto de puro amor. Lo incomprensible de la vida profesional masculina para la experiencia privada femenina, de la cual se mantiene estrictamente alejada, aparece como misterio. El Caballero del Cisne prodiga brillo allí donde el esposo meramente procura dinero; ya el Holandés es un buen partido. El masoquismo femenino transforma mágicamente la brutalidad marital del “Eso no te incumbe” en el férvido “Jamás, señor, haré yo esa pregunta”. Manías señoriales, poder de mando, pero sobre todo la división del trabajo conscientemente criticada por Wagner son inconscientemente ratificados; el hombre que “lucha” fuera por el sustento vital se convierte

²²⁶⁴ “El caso Wagner. Un problema para músicos”, en NIETZSCHE, F.: *Obra completa* (trad., intr. y notas Eduardo Ovejero y Maury), Buenos Aires, Aguilar, 1966, vol.4, p.618

en el héroe, tal como según Wagner innumerables damas pueden haber estilizado a sus esposos siguiendo el modelo de Lohengrin. (...) Así es como la mitología wagneriana desemboca en conformismo.”²²⁶⁵

Estas observaciones señalan una perversa analogía entre conductas que el argumento de *Lohengrin* sanciona como deseables y algunos comportamientos propios de la época: la pregunta prohibida se visiona así como una legitimación para el encubrimiento ante la indagación femenina sobre el mundo profesional masculino, que en la realidad no sería el idealizado reino del Grial, sino más bien su opuesto, ese mundo de negocios burgués crecientemente deshumanizado, que en su etapa final -siguiendo la descripción de Werner Sombart- hará decaer todos los valores en favor de un único principio, el lucro, donde “el comerciante, el negociante, el industrial, reivindica el derecho a proceder sin escrúpulos en la elección de los medios.”²²⁶⁶

Dos posibles lecturas de *Lohengrin*, por tanto, escasamente congruentes entre sí, aunque ambas moviéndose en un plano superficial de la comprensión del argumento: la una mirando en términos globales la irrupción sanadora del ideal, la otra en términos más particulares sancionando con la sublimación determinados comportamientos burgueses, en concreto la prohibición de indagación femenina sobre el origen del poder masculino, e incluso cualquier indagación social sobre dicho origen.²²⁶⁷ Es difícil, dada la naturaleza de las fuentes disponibles, valorar hasta qué punto ambas interpretaciones del argumento estuvieron presentes entre el público valenciano de la época, pero

²²⁶⁵ “Ensayo sobre Wagner” en ADORNO, T.W.: *Obra completa*, Madrid, Akal, 2008, vol.13, p.120. Escrito por Adorno entre 1937 y 1938, aunque no publicado hasta 1952.

²²⁶⁶ SOMBART, W.: *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p.190. Visto así, ese mundo burgués ya desprovisto de escrúpulos semeja wagnerianamente el de Alberich en *Der Ring des Nibelungen*, y su asociación con Lohengrin puede calificarse directamente de engaño, en sentido análogo al denunciado por el personaje de Ortrude.

²²⁶⁷ La prevención contra una excesiva indagación sobre el origen, era además un tema sensible para el estamento burgués de nuevos ricos que se movía en vecindad y frecuentes cruces matrimoniales con una aristocracia para la cual el origen era asunto definidor de estatus. Resulta muy revelador a este respecto el caso de José Campo (1814-1889), hijo de aragonés, personaje central de la burguesía financiera valenciana, nombrado marqués de Campo por Alfonso XII en 1874, senador vitalicio, que se molestó en modificar su partida de bautismo para que la ocupación de “tendero de salsas” que constaba como oficio de su padre se disimulase en otra denominación que daba a entender un estatus social de alta burguesía (PONS, A. Y SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Valencia, Diputació de València, 1992, P.138-140)

al menos el artículo de Alejandro Carvia criticando la actitud del público en el *Lohengrin* de la plaza de toros, sí ofrece apretadamente ambas lecturas puestas en boca de un público poco atento.²²⁶⁸ En cualquier caso, conviene notar que contiene elementos aprovechables para la sociedad restauracionista de la época, pero en un plano doblemente superficial: tanto en la lectura del argumento wagneriano, como en la interpretación musical italianizada, que sigue mostrando en primer término los recursos vocales del intérprete. La superficialidad de la lectura parece inherente al triunfo de este “*Lohengrin* valenciano”, mientras que la crítica erudita, principalmente representada por López-Chavarri, se dirige animosamente tanto contra estas identificaciones simplistas²²⁶⁹ como contra el italianismo interpretativo. Una superficialidad interpretativa parece por tanto ofrecer una adecuada cobertura para la preferencia por *Lohengrin*; y por el contrario, el trabajo de la crítica mejor informada, en la medida en que consigue hacer valer sus razones, viene a cuestionar la perfección de ese maridaje, se diría que a formular la pregunta prohibida.

²²⁶⁸ Véanse p.525-527

²²⁶⁹ Véase p.422

4.5 UN WAGNERISMO DE INDIVIDUALIDADES

En el extremo opuesto en cuanto al nivel de información wagneriana, se sitúan individuos afincados preferentemente en Valencia pero con acceso a una experiencia cultural externa a la ciudad, sea peninsular o europea, algunos de los cuales llegaron a formular posicionamientos wagnerianos o antiwagnerianos notablemente elaborados. Obviamente, sólo aquellos criterios que alcanzan a escribirse y publicarse podemos hoy en día conocerlos y estudiarlos, sin que quepa hacer valoraciones globales, ya que estos posicionamientos aparecen caracterizados precisamente por la dispersión: son planteamientos marcadamente individuales, donde incluso la clasificación como wagneriano o antiwagneriano resulta demasiado simplificada. El hecho de que no existiese en Valencia asociación wagneriana favorece esta dispersión de criterio, pero esta carencia es además consecuencia de la manera un tanto indómita en que se pronuncian estas individualidades: se puede detectar una frecuente aversión al aspecto de culto del wagnerismo, que desmotiva el posible movimiento asociativo. Así resulta evidente en Rodrigo Soriano, que en su escrito sobre Bayreuth se reconoce conquistado por la obra escuchada, pero se mofa de los wagnerianos que le acompañan y de los aspectos pseudorreligiosos del culto a Wagner.²²⁷⁰

Mucho más conocedor de todos los aspectos de la obra wagneriana, además de compositor competente, fue Eduardo López-Chavarri Marco, al que sobraba iniciativa, empuje, pasión y erudición como para haber sido el personaje central y quizás el promotor de una hipotética asociación wagneriana en Valencia. No parece haber intentado esta iniciativa en ningún momento, a pesar de tenerla para montar ciclos de conferencias-concierto, una efímera Sociedad Filarmónica (distinta a la actual) y a pesar también de haber mantenido contacto con la asociación wagneriana de Barcelona y de haber señalado en ocasiones la actividad wagneriana de esa ciudad como modelo digno de imitar.²²⁷¹ Varias posibles razones, no necesariamente excluyentes entre sí, pueden explicar esta omisión. En primer lugar, el “Manual del

²²⁷⁰ Véanse p.696-699

²²⁷¹ Véanse a este respecto p.432-433

wagnerista d'ocasió" que López-Chavarri incluye en sus *Cuentos líricos*, manifiesta en grado muy agudo esa frecuente actitud burlona frente al wagnerismo devocional, del mismo rango que la de Rodrigo Soriano, pero considerablemente más agresiva contra los aspectos de ignorancia. Es muy posible que López-Chavarri no se sintiese tentado por la idea de congregarse en una asociación de gentes del tipo que en dicho escrito ridiculiza, y en cualquier caso habría resultado explosiva la mezcla de su frecuente socarronería con la elevada susceptibilidad que suele caracterizar los círculos wagnerianos. En segundo lugar, aunque desde las líneas de la crítica López-Chavarri permaneciese durante todo este periodo como defensor de la obra de Wagner y como principal valedor de la causa de la autenticidad interpretativa, lo cierto es que el estilo wagneriano no tuvo en general mucha influencia en su trabajo compositivo, que las obras de Wagner resultaron poco frecuentes en sus propias programaciones de conferencias-concierto, y que el interés por el tema wagneriano parece decaer en su correspondencia privada conforme avanza el siglo XX. En el año 1903, en que López-Chavarri organiza conferencias-concierto con orquesta, Grieg está empezando a ser su autor predilecto para estos programas, elección de un modelo nacionalista que resulta congruente con un interés que se irá volviendo hacia el folklore local valenciano, ya sea para su estudio o para su recreación en composiciones propias. La defensa de Wagner en el ámbito escénico, que continuó manteniendo López-Chavarri, puede explicarse en su interés por dignificar artísticamente el suceso operístico, en el sentido de afirmar la importancia del autor y de la obra; pero en su propia actividad compositiva y musicológica, el gesto autoafirmativo derivaba hacia la defensa de la tradición musical propia, hacia el nacionalismo, bastante divergente del wagnerismo.²²⁷² No parece así probable que López-Chavarri pudiera entusiasmarse impulsando una asociación wagneriana, que inclinaría la dirección de sus esfuerzos en un sentido distinto.

Las actitudes individuales predominantemente wagnerianas que en esta tesis han podido analizarse corresponden, además de a Eduardo López-

²²⁷² Que la obra de Wagner fuese eventualmente aprovechada por un nacionalismo político no guarda relación con la naturaleza del llamado nacionalismo musical, que consiste en recrear formas de hacer procedentes del legado musical popular tradicional, tendencia en la que Wagner no participa.

Chavarri Marco, a Vicente Blasco Ibáñez. El mejor conocimiento a todos los niveles del primero se compensa en el segundo con un mayor apasionamiento y con una vinculación del wagnerismo a una apuesta vital, que recrea en personajes de novela y que en su caso ofrece el testimonio personal de poner nombre wagneriano a uno de sus hijos, Sigfrido.

El tratado wagneriano que López-Chavarri dedica al ciclo *Der Ring des Nibelungen* contiene una interpretación del argumento que manifiesta un gusto característicamente valenciano por lo efímero y por lo cíclico natural, renovador, que deviene en centrar lo esencial de este drama en los dilemas de Wotan, en su lucha interior entre la *antinatural* voluntad de perpetuarse y el opuesto deseo de abrir paso al curso de la vida.²²⁷³

Sin tener un tratado propiamente wagneriano, aunque sí una traducción, Blasco Ibáñez elabora a lo largo de sus novelas su particular actitud sobre el mundo wagneriano. Blasco se encuentra bastante próximo a López-Chavarri en asociar el mensaje wagneriano con la naturaleza, pero en el novelista no abundan consideraciones cíclicas sobre la misma y sí una insistencia en su carácter indómito. Pero sobre todo, en Blasco el dilema entre por un lado esa naturaleza salvaje, de connotación wagneriana, y por otro las construcciones civilizadas con voluntad de permanencia, no constituye un asunto abstracto que se decida internamente en la voluntad de un atormentado Wotan, sino que por medio de la trama se encuentra proyectado en toda la realidad circundante contemporánea, donde el asunto wagneriano se erige como fuerza activa en un doble sentido:

a) Bajo la luz wagneriana se evidencia la mediocridad de las construcciones civilizadas vigentes, que sin ella podrían pasar más fácilmente por aceptables.

b) El molde wagneriano configura una puerta de salida, cuyo éxito o fracaso determina el desenlace de la novela hacia el logro o la decepción. A este respecto, la naturaleza valenciana sirve al escritor como metáfora que sanciona la no viabilidad de esta *puerta* wagneriana de salida: el carácter

²²⁷³ Véanse p.682-688

imprevisible y en ocasiones aparatoso de la meteorología valenciana se utiliza en más de una ocasión para abrir dicha posibilidad, recurriendo a tormentas e inundaciones, pero el carácter domesticado de la naturaleza local, agrícola y parcelada, resulta de una estabilidad que esas pasajeras alteraciones climáticas no son capaces de modificar, y esa permanencia del carácter domesticado impone un desenlace bajo el signo del abandono de la posibilidad wagneriana, abandono que se percibe como decepción y desencanto.

El triunfo de la naturaleza dominada sobre la salvaje, la derrota de Wagner, es en Blasco al mismo tiempo el triunfo de la realidad restauracionista, mediocre, provinciana e insatisfactoria, sobre los ideales políticos románticos, en este caso de evidente carácter izquierdista, o sobre el mero deseo individual de vivir plenamente sin constricciones, que parece visionarse como la raíz de aquellos ideales y frecuentemente se recrea sin necesidad de alusiones políticas.

Pero hay algo más: el mito argumental wagneriano, mientras permanece activado en la conciencia de los protagonistas de la novela, configura sus actos de acuerdo con las pautas de aquél, con la fuerza propia de un cauce arquetípico junguiano. Los personajes de la novela combinan una evocación consciente con una imitación inconsciente de los actos de los personajes de Wagner. En el destino final de esa emulación wagneriana, Blasco introduce una importante transformación: el destino trágico al que conducen las acciones en el argumento operístico, es reemplazado en la novela por la disolución del hechizo mítico, la devolución de los personajes a su propia realidad y la consiguiente condena al desencanto, que es la tragedia particular en sus obras con asunto wagneriano por medio. A este respecto, Blasco prescinde de evocar directamente la única obra de Wagner que resulta a un tiempo negadora de la tragedia y afirmadora del mito, *Parsifal*; sólo cabe entenderla aludida de una manera muy indirecta y fugaz en algunos pasajes de la trama de *Entre naranjos*, sobre todo en uno inicial, en que disuelve inmediatamente la

posibilidad de su hechizo, abriendo el argumento a las evocaciones más explícitas de argumentos wagnerianos con desenlaces trágicos.²²⁷⁴

Esa es, puede decirse, la identidad estable del wagnerismo novelesco de Blasco Ibáñez, que aparece antes y después de la guerra mundial. Sin embargo, en un periodo que se inicia muy poco antes del conflicto, sigue durante el mismo y se prolonga hasta algo después, una cuestión nacionalista viene a transformar la naturaleza de esta percepción: la apropiación de lo wagneriano por un nacionalismo militarista alemán, potenciada desde el propio centro bayreuthiano, es finalmente aceptada por el escritor y conduce inevitablemente a su rechazo del wagnerismo, tal como repudia el imperialismo alemán. En este contexto, o bien la realidad mediocre y mezquina, que la evocación wagneriana servía para denunciar, a falta de otra opción mejor adquiere una condescendiente revaloración moral (caso de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*),²²⁷⁵ o bien la puerta de salida configurada por la naturaleza salvaje reaparece libre de connotaciones wagnerianas, que sin embargo se insinúan ahora posicionadas en el extremo opuesto (caso de *Mare Nostrum*).²²⁷⁶

Cuando tiempo después Blasco Ibáñez retome el sentido original en que había colocado el asunto wagneriano antes de la guerra, libre otra vez de nacionalismos, aparece haciéndole la competencia una nueva opción de trascender la mediocridad presente: la evocación retrospectiva de otras épocas históricas más plenas y satisfactorias. Sin embargo la historia no puede volver, los personajes de la novela no pueden vivir en presente los tiempos pasados, que simplemente se dedican a estudiar o a escuchar complacidos el relato de sus hazañas; por el contrario, la evocación wagneriana sí produce una emulación que se incorpora con posibilidades activas a ese presente novelado. De este modo el problema permanece idéntico: en *El papa del mar* y en *A los pies de Venus*, la evocación wagneriana conduce nuevamente a la reproducción de los cauces argumentales wagnerianos, de manera todavía

²²⁷⁴ Véanse p.750-752

²²⁷⁵ Véanse p.785-786

²²⁷⁶ Véanse p.787-788

más clara que en novelas anteriores, y también aquí la deriva hacia la tragedia de tales argumentos conduce al fracaso del intento, sancionado una vez más como condena al desencanto.

En este fiel retorno al anterior sentido del tema wagneriano hay además un curioso retorno a los orígenes wagnerianos del propio Blasco, ya que es *Tannhäuser* el argumento utilizado en estas novelas, especie de testamento wagneriano del escritor, y fue la obertura de *Tannhäuser* la pieza que principalmente protagonizó sus primeras evocaciones de música de Wagner, cuando casi con seguridad todavía no había visto esa obra representada sobre el escenario. Ya para entonces, Blasco manifestaba su preferencia por el episodio central, dominado por el himno a Venus con su moralmente transgresiva exaltación de la sensualidad, en oposición al canto de los peregrinos que abre y cierra la pieza y que finalmente se impone, prefigurando su triunfo en el argumento, que Blasco percibe con tintes negativos.²²⁷⁷ Esta preferencia de Blasco se reproduce en *A los pies de Venus*, donde además el tránsito del mito a la historia que sucede en el propio *Tannhäuser* (del Venusberg intemporal al Wartburg histórico) sirve para prefigurar en la novela el tránsito del dominio del mito wagneriano, entendido en esos términos sensuales de culto a Venus, a la dedicación al estudio de la historia por parte de su protagonista principal.

En definitiva, hay en Blasco una valoración del wagnerismo como fuerza activa, capaz de imponer unos cauces de comportamiento a quienes se dejan fascinar por los argumentos y los personajes de Wagner, y es la posibilidad de escapar a la mediocridad del presente lo que la evocación wagneriana promete. Un sentido este último que Blasco comparte con buena parte del wagnerismo italiano y francés.²²⁷⁸

En cuanto a los casos valencianos individuales donde predomina el antiwagnerismo, tienen un solo ejemplo ampliamente elaborado en la obra de Ricardo Benavent, aunque se detectan también en algunos contados artículos

²²⁷⁷ Véanse p.725-726

²²⁷⁸ Véanse p.59-60

periodísticos y en ciertas consideraciones dentro de la crónica de Rodrigo Soriano. La característica común y destacada en estos planteamientos puede decirse que es una adscripción geográfica de Wagner al mundo estético alemán, que se sanciona como no naturalizable en la península.²²⁷⁹ Como se ha mencionado, la sentencia no resulta del todo extraña ni siquiera al wagnerismo novelístico de Blasco Ibáñez. La alusión a las nieblas en contraposición a la luminosidad se erige en una de las diversas metáforas que intentan contraponer las densidades wagnerianas con una pretendida concisión melódica y armónica, consideradas más propias del sur europeo, así como el proceso de interiorización frente a una complacencia en la exterioridad. Ricardo Benavent hace además una decidida defensa de los argumentos históricos en contra de los mitológicos, como expresión de una fidelidad a la realidad que considera traicionada en la elección del mito por Wagner.²²⁸⁰ Esta historicidad predicada por Benavent funciona en un sentido prácticamente opuesto al configurado en las últimas novelas de Blasco Ibáñez: en el novelista era también una manera de intentar escapar a la mediocridad del presente, pero en Benavent no existe tal necesidad de escapar, como tampoco se concibe distinta naturaleza entre tiempos presentes y pasados, de manera que la historicidad no funciona como negación de la realidad contemporánea, sino más bien como su confirmación. Diferencia ésta que refleja la distancia entre el pensamiento tradicional y conservador de Benavent y la postura ardientemente revolucionaria de Blasco. La complacencia de Benavent con su propia realidad llega al punto de equiparar asociaciones presuntamente locales con verdades universales: cuando considera la tendencia a la abstracción, a la interiorización y a la expresión de cosas lejanas como característicamente alemanas, la opuesta concreción, objetividad y cercanía empírica no las conceptualiza como propias de un ambiente geográfico distinto, sino como aspiraciones absolutas y universales.

En cualquier caso debe destacarse que, al contrario de lo que sucede en Italia, todas estas alegaciones de un ideario estético distinto al alemán de Wagner carecen de modelos musicales propios a los que señalar como

²²⁷⁹ Véanse p.587, 648-651, 668-669 y 700-702

²²⁸⁰ Véase p.650-651

alternativa, pues la intensa actividad zarzuelística no se estima en general como de rango suficiente.²²⁸¹ Tampoco el modelo italiano era aceptado por Benavent como alternativa válida, y su desesperación ante la ausencia de producción acorde con el ideario estético que defiende se hace patente en el párrafo conclusivo que añade a su tratado sobre Wagner, con motivo de la reedición de 1915.²²⁸²

²²⁸¹ Tan sólo Blasco Ibáñez parece resignarse al respecto en su crónica de viajes *Oriente*, escrita a las puertas de su fase antiwagneriana (véase p.766), pero la temática de sus novelas desmiente esta resignación, en cuanto que la zarzuela es incapaz de desempeñar en sus argumentos el papel que había jugado lo wagneriano.

²²⁸² Véase p.653

4.6 FUENTES DE UN WAGNERISMO POPULAR

Diversos testimonios apuntan a una amplia difusión del wagnerismo en un nivel valenciano popular, aunque difusa. En este sentido un testimonio del propio Francisco Viñas,²²⁸³ una afirmación contenida en un artículo de El Pueblo en 15 de enero de 1914,²²⁸⁴ o el hecho de que en 1903 un público obrero reunido por la Sociedad de Tallistas solicitase escuchar el *racconto* de *Lohengrin*.²²⁸⁵

No es una cuestión del todo fácil de dilucidar saber de dónde procedía este wagnerismo popular. Si tomamos en cuenta las 13 representaciones del estreno de *Lohengrin* en el Teatro Principal, considerando una capacidad en las localidades de general de 370 personas y poniendo el caso más optimista de un lleno completo y de una renovación total de este público en cada una de las funciones,²²⁸⁶ tenemos poco menos de 5.000 asistentes de presunta extracción popular, que no parecen muchos en relación a una población de la ciudad ya censada en torno a los 200.000 habitantes, y más teniendo en cuenta que alguna parte de esos asistentes probablemente se desplazaba desde localidades cercanas.²²⁸⁷ Las sucesivas representaciones de *Lohengrin* en posteriores temporadas raramente sobrepasan la mitad de ese número de funciones, de manera que la capacidad de las mismas para propiciar una amplia difusión popular, donde si hemos de creer a Viñas, alguna frase de *Lohengrin* “hasta las criadas la cantaban”, parece en principio algo limitada. Queda el efecto multiplicador de las interpretaciones en café o en sociedades y casinos de fragmentos y *fantasías* sobre la obra, y probablemente -si creemos a Viñas- la costumbre todavía vigente hace unas cuatro décadas de cantar las criadas con las ventanas abiertas escuchándose unas a otras, imitándose y

²²⁸³ Véase p.617

²²⁸⁴ Véase p.591

²²⁸⁵ Véase p.233

²²⁸⁶ Si bien es cierto que en casos de mucha demanda, como fueron algunas de estas funciones, la empresa vendía bastantes más localidades de general de su capacidad real, aprovechando su naturaleza no numerada, también debe considerarse que probablemente una parte de este público asistiese a más de una representación.

²²⁸⁷ Blasco Ibáñez recrea en su novela *Entre naranjos* a un peluquero de Alcira llamado Cupido que acudía frecuentemente a Valencia para presenciar funciones de ópera, y Viñas menciona que el jefe del partido carlista de Algemesí se desplazaba a la ciudad para escucharle.

rivalizando, lo que de haberse practicado en la época aquí estudiada sobre algún pasaje del *Lohengrin*, a buen seguro que habría aportado deformaciones dignas de atención para algún etnólogo de la música más que para un wagneriano, pero en cualquier caso podría explicar un efecto multiplicador de la difusión.

El conocimiento por medio de las bandas de música debe ser considerado a este respecto, ya que en principio dirigen sus actuaciones a un público de extracción más popular que el presente en los conciertos orquestales, y por supuesto que en las óperas. Ya en 1893 se produce el estreno en Valencia de la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg* por la banda militar del regimiento de Mallorca, pero es especialmente desde la creación de la Banda Municipal en 1903 cuando la importancia de la difusión wagneriana en bandas debe tomarse en especial consideración, siendo Wagner el compositor dominante en su repertorio, ya sea dirigida por Santiago Lope como después por Emilio Vega y finalmente por Luis Ayllón. Su actuación frecuente en la Glorieta familiariza sin duda a muchos ciudadanos con fragmentos instrumentales de Wagner, algunos ya conocidos en representaciones operísticas y otros todavía inéditos. Esta actividad bandística, que llega a despertar la emulación de los madrileños, viene a suplir hasta cierto punto las carencias valencianas en la actividad orquestal durante todo este periodo, muy inestable y desde luego más precaria que en Madrid o Barcelona. Desgraciadamente la información que nos ha llegado sobre la actividad bandística es demasiado escasa para los fines de esta tesis: se han confeccionado listados de las obras interpretadas, pero la escasa atención prestada por la prensa contemporánea a sus actuaciones no permite vislumbrar las preferencias y reacciones del público asistente, ni su número.

En cuanto a la actividad orquestal en Valencia, tiene un periodo prometedor mientras dura el trabajo de Andrés Goñi, entre 1890 y 1901, siendo relevante en cuanto al conocimiento de obras wagnerianas principalmente el corto lapso entre 1896 y 1898, mientras que en adelante este papel en el terreno orquestal debe ser cubierto por esporádicas visitas de orquestas de Madrid o Barcelona, y por la efímera aunque intensa actividad desarrollada en

la Exposición Regional de 1909. Los estudios sobre el wagnerismo en Madrid y Barcelona muestran la importancia de una actividad orquestal para despertar el interés por obras de Wagner todavía no representadas. Que la actividad bandística supliese en cierta medida esta carencia orquestal en Valencia, contribuye a explicar, además de las razones ya expuestas, esos indicios de una relevante difusión wagneriana popular, además de la mejor predisposición de los sectores populares en los estrenos de *Die Walküre* en 1907 y sobre todo de *Tristan und Isolde* en 1913.

Conviene destacar a este respecto de la difusión popular, las actuaciones en la plaza de toros, por lo barato del precio de las entradas y consecuente carácter popular de su público, pero especialmente por el elevado número de oyentes potenciales, ya que la capacidad del recinto supera las 16.000 localidades. Allí se canta un *Lohengrin* en 1910, pero sobre todo, es el escenario de los certámenes de bandas musicales: cuando una pieza de Wagner pasa a ser obra obligada en el certamen, es sucesivamente interpretada por todas las bandas de la sección correspondiente, ante un público muy numeroso, lo que sin duda da lugar a un efecto de familiarización y difusión de grandes proporciones. Así en 1903 aparece una fantasía sobre *Tannhäuser* como obra obligada para una sección integrada por cuatro bandas y otra sobre *Die Walküre* ese mismo año para seis bandas, estando todavía esta última obra inédita sobre los escenarios operísticos valencianos. Es además frecuente la interpretación de piezas de Wagner como obra de libre elección, pero destaca a partir de 1910 la presencia abundante de fragmentos extraídos del ciclo *Der Ring des Nibelungen*. Puede conjeturarse que cuando se representa por primera vez *Die Walküre* sobre el escenario del Teatro Principal, en 1907, una parte del público popular estuviese ya más habituado a algunas de sus sonoridades que el público adinerado. Pero la presencia en el repertorio de bandas también parece incrementarse después de dicho estreno, y más concretamente tras la actividad orquestal marcadamente wagneriana durante la Exposición Regional de 1909. En definitiva, tal como sucediera en Madrid o Barcelona, repertorio instrumental y escénico wagnerianos se potencian recíprocamente el uno al otro, pero en Valencia la debilidad en la actividad orquestal se ve compensada en parte por las bandas.

Es curioso que hacia 1900, en los conciertos de las bandas las piezas de Wagner tiendan a situarse en el centro del programa, mientras que las orquestas las colocan preferentemente al principio y sobre todo al final. El carácter grandioso de episodios como la obertura de *Tannhäuser* se estima adecuado para cerrar conciertos orquestales invitando al aplauso fácil, mientras que precediéndola se colocan obras que requieren mayor atención sin ofrecer tanta espectacularidad; por el contrario, es esta grandiosidad aparente la que en un concierto de banda se estima como digna de atención, mientras que el aplauso fácil del final se busca más en piezas de carácter ligero, a menudo extraídas de zarzuelas u operetas. Por extraño que esto resulte para la actitud de la crítica valenciana de la época, que estima el wagnerismo operístico en la cúspide de la seriedad, esta práctica sugiere que en los conciertos instrumentales la percepción del público sitúa los fragmentos de Wagner en un rango no muy lejano a las piezas de efecto: a medio camino entre las obras ligeras, abiertamente despreciadas por esos críticos, y las sinfonías o conciertos de repertorio centroeuropeo. De hecho, el periplo histórico de las piezas de Wagner en los conciertos orquestales valencianos es muy significativo al respecto, y apunta en el mismo sentido: José Valls comienza a ofrecer conciertos orquestales en 1879, donde el repertorio ligero es abrumadoramente dominante y sólo algunos fragmentos de Wagner se van introduciendo trabajosamente, como una osada pretensión de seriedad; Andrés Goñi, arropado por la crítica, tras siete años de actividad orquestal consigue en 1898 imponer al público del Teatro Principal las piezas de Wagner más densas, con aceptación demostrada positivamente mediante votación;²²⁸⁸ tras el periodo de vacío que sigue a la marcha de Goñi, los ciclos de conciertos que dirige Lassalle en la Exposición Regional de 1909 ya no echan mano de piezas ligeras, pero en cambio las de Wagner se desplazan preferentemente al final del programa o de alguna de sus partes, con una marcada preferencia por la obertura de *Tannhäuser*, tendencia que se confirma en todos los conciertos o ciclos de conciertos posteriores. La deriva progresiva de la música instrumental wagneriana hacia la consideración de pieza de efecto beneficia principalmente

²²⁸⁸ Véanse p.212-213

a esa obertura, que no sólo es programada con frecuencia, sino que llega a ser la pieza más reclamada por el público fuera de programación.²²⁸⁹

En principio no cabe considerar este tipo de recepción como un puente idóneo para valorar los dramas wagnerianos escenificados, con sus complejas sugerencias argumentales y psicológicas, sino a lo sumo como vehículo para la apreciación de momentos de efecto, continuando de este modo el hábito de escucha fragmentaria de la tradición operística precedente. Consideraciones de este tipo sobre el público en general no dejan de ser hipotéticas,²²⁹⁰ pero pesa en favor de esta idea que entre los testimonios antiwagnerianos individuales más elaborados, el de Benavent entre ellos, la apreciación fragmentaria de Wagner se muestre compatible con un rechazo global al planteamiento del autor.²²⁹¹ En cualquier caso, esta derivación hacia el efectismo del Wagner de concierto instrumental, parece haber sido válida más para el público asistente a conciertos orquestales que para el de banda, si hemos de considerar relevante el referido orden en las respectivas programaciones, contribuyendo también esto, quizás, a esa mejor receptividad del público popular en el tardío estreno valenciano de obras del periodo de madurez de Wagner.

Cabe recordar, por último, el papel del blasquismo en el ámbito de los casinos obreros, empeñado en elevar el nivel cultural popular, donde la música sería goza de una presencia relevante. No parece que el repertorio wagneriano fuese especialmente frecuentado en estos ámbitos, pero la pretensión de seriedad desarrollada en torno de la música puede suponerse que favoreció la asimilación de los eventos wagnerianos por parte del público formado como oyente en los casinos.

²²⁸⁹ Véase p.254

²²⁹⁰ La actitud pedagógica o magistral de quienes escriben sobre música en la época, deja ver con bastante detalle aquellas actitudes que critican en el público, y en ocasiones aquellas otras que elogian, pero resulta muy poco elocuente sobre todo aquello que pudieran considerar como peculiaridad neutra. Puede suponerse, pero está escasamente documentada, la conexión entre, por un lado, un entusiasmo del público por la obertura de *Tannhäuser* en concierto, que el crítico elogia, y por otro lado una valoración fragmentaria de las óperas de Wagner, atendiendo al efecto supérfluo de cada episodio y sin consideración al argumento, que el crítico wagneriano censura, siendo perfectamente posible que correspondan ambas actitudes al mismo público y a una análoga actitud ante la obra.

²²⁹¹ Véanse p.590 y 664-669

5. ANEXOS

ANEXO I:

ORIGEN DE LOS TEXTOS DE WAGNER INCLUIDOS EN “NOVELAS Y PENSAMIENTOS” TRAUCCIDO POR BLASCO IBÁÑEZ, SIGUIENDO EL ORDEN DE LOS CAPÍTULOS

LA MÚSICA:

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen” vol.3, p.563 y ss., en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.1574 y ss., (vid. *Wagner-SuD* vol.3, p.316 y ss.)

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.9, p.201 y ss., en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.4319 (vid. *Wagner-SuD* vol.9, p.125 y ss.)

PALESTRINA:

*Offener Brief an Frédéric Villot (1860).*²²⁹²

WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7, p. 134 y ss., en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3202 y ss. (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 90 y ss.)

BACH:

*Das Judentum in der Musik (1850, revisado en 1869).*²²⁹³

WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen” vol.5, p. 136-137, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2321-2322 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 5, p. 80).

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: “Sämtliche Schriften und Dichtungen”, vol.7, p. 164, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3232 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 7, p. 107)

*De la musique allemande.*²²⁹⁴

²²⁹² Publicado inicialmente en francés como *Quatre Poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique: Le Vaisseau Fantôme - Tannhäuser - Lohengrin - Tristan et Iseult*, y poco después en alemán como “*Zukunftsmusik*”: *Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen*.

²²⁹³ Escrito publicado bajo seudónimo en el *Neue Zeitschrift für Musik*, en septiembre de 1850.

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 276, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 309 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 158)

GLUCK:

De L'Ouverture (1841):²²⁹⁵

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 360 y 354-355, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 393 y 387-388 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 206 y 202-203)

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 214, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1225 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 122)

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 429 y 515, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1440 y 1526 (vid. *Wagner-SuD*, vol. 3, p. 237-238 y 287)

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN:

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 137-141, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4255-4259 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 88-90)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 166-168, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3234-3236 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 108-110)

HAYDN:

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 161, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1172 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 91)

²²⁹⁴ Publicado originalmente en francés en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, en julio de 1840, y traducido al alemán en 1871 bajo el título *Ein deutscher Musiker in Paris*.

²²⁹⁵ Publicado originalmente en francés, en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* en enero de 1841

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 128, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4246 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 82)

MOZART:

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 569, 444-446 y 515-516 en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1580, 1455-1457 y 1526-1527 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 320, 246-247y 287-288)

De la musique allemande (1840):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1 p. 280-284, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p.313-317 (vid. *Wagner-SuD* vol.1, p.160-163)

*Offener Brief an Fabrizio Russo, Herzog von Bagnara. Präsidenten des Konservatorium der Musik in Neapel (1880):*²²⁹⁶

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 16, p.229-231 en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 7042-7044 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 125-126)

De L'Ouverture (1841):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol.1, p. 344, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 377 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 196)

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 162-163, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1173-1174 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 91)

*Une soirée heureuse: fantaisie sur la musique pittoresque (1841):*²²⁹⁷

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 244, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 277 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 140)

²²⁹⁶ El original está en francés.

²²⁹⁷ Publicado originalmente en francés para la *Revue et Gazette Musicale* de París a finales de 1841, traducido poco después al alemán como *Über Instrumentalmusik* y compilado finalmente bajo el epígrafe *Ein glücklicher Abend*, trata tanto sobre Mozart como sobre Beethoven, ya que consiste en la entusiasta descripción de un concierto en que se interpretan la Sinfonía nº39 en mi bemol mayor KV 543 del primero y la Sinfonía nº7 en la mayor op.92 del segundo, expuesta en forma dialogada entre dos espectadores ficticios.

BETHOVEN:

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 203, 162-163, 129-132, 149-151, 144-146 y 156 en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4321, 4280-4281, 4247-4250, 4267-4269, 4262-4264 y 4274 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 126,102, 83-84, 95, 91-93 y 98-99)

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 163-164, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1174-1175 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 91-92)

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 498-499, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1509-1510 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 278)

LA SINFONÍA DE BEETHOVEN:

Une soirée heureuse: fantaisie sur la musique pittoresque (1841):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 252-253, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 285-286 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 144-145)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 168-169, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3236-3237 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 110)

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 157-158, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4275-4276 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 99-100)

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 165-168, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1176-1179 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 93-95)

LA NOVENA SINFONÍA:

Autobiographische Skizze (1843):²²⁹⁸

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 26, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 59 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 10)

²²⁹⁸ Publicado en el *Zeitung für die elegante Welt* de Leipzig a comienzos de 1843, obviamente se trata de una autobiografía muy incompleta, dada la temprana fecha de su redacción.

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 159-162 y 195-197, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4277-4280 y 4313-4315 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 100-102 y 121-123)

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 169-171, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1180-1182 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 95-96)

LA OBERTURA LEONORA:

De L'Ouverture (1841):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 345-346, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 378-379 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 197)

WEBER:

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 468-471, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1479-1482 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 260-262)

De la musique allemande (1840):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 285-286, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 318-319 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 163-164)

DER FREISCHÜTZ:

"Der Freischütz". An das Pariser Publikum (1841):²²⁹⁹

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 372-373 y 385, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 405-406 y 418 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 213 y 220)

EURYANTE:

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 524-525, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1535-1536 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 292-293)

²²⁹⁹ Originalmente en francés, publicado en la *Revue et Gazette Musicale* de París en mayo de 1841.

De L'Ouverture (1841):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 346-347, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 379-380 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 197-198)

BERLIOZ:

Pariser berichte für die dresdener abendzeitung (1841):²³⁰⁰

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 12, p. 153-161, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 6169-6177 (vid. *Wagner-SuD* vol. 12, p. 85-89)

PLATÓN:

Das Publikum in Zeit und Raum (1878):²³⁰¹

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 159, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4856 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 93)

KANT Y SCHOPENHAUER:

Ausführungen zu "Religion und Kunst": "Erkenne dich selbst" (1880):²³⁰²

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 447, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 5144 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 263-264)

SCHOPENHAUER:

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 100, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4218 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 66)

"Was nütze diese Erkenntnis?": Ein Nachtrag zu "Religion und Kunst" (1880):²³⁰³

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 434, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 5131 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 256-257)

HOMERO:

Über das Dichten und Komponieren (1879):²³⁰⁴

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 240-241, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4937-4938 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 142)

²³⁰⁰ Aparecido en el *Abend-Zeitung* de Dresde en mayo de 1841.

²³⁰¹ Ensayo aparecido en las *Bayreuther Blätter* en octubre de 1878.

²³⁰² Aparecido en las *Bayreuther Blätter* en febrero y marzo de 1881.

²³⁰³ Aparecido en las *Bayreuther Blätter* en diciembre de 1880.

²³⁰⁴ Aparecido en las *Bayreuther Blätter* en julio de 1879.

ESQUILO Y LOS TRÁGICOS:

Die Kunst und die Revolution (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 16-18, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1027-1029 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 9-11)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 149, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3217 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 99)

ESQUILO Y SÓFOCLES:

Die Kunst und die Revolution (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 48-49 y 39, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1059-1060 y 1050 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 28 y 22)

DANTE:

Religion und Kunst (1880):²³⁰⁵

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 369, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 5066 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 219-220)

Das Publikum in Zeit und Raum (1878):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 160-161, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4857-4858 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 93-94)

CALDERÓN:

Das Publikum in Zeit und Raum (1878):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 161, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4858 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 94)

SHAKESPEARE:

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 193, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1204 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 109-110)

²³⁰⁵ Aparecido en las *Bayreuther Blätter* en octubre de 1880.

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 482, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1493 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 268)

SHAKESPEARE Y RACINE:

Oper und Drama (1850-1):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 10, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1594 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 6)

SHAKESPEARE Y BEETHOVEN:

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 169-170, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4287-4288 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 106-107)

GOETHE:

Das Kunstwerk der Zukunft (1849):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 3, p. 193-196, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 1204-1207 (vid. *Wagner-SuD* vol. 3, p. 110-111)

Über das Dichten und Komponieren (1879):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 244, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4941 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 144)

Offener Brief. An Heinrich von Stein. "Helden und Welt" (1883).²³⁰⁶

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 541-542, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 5238-5239 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 321)

GOETHE Y SCHILLER:

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*: vol. 7, p. 141 y 154-155, en Digitale Bibliothek archivado 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3209 y 3222-3223 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 94 y 102)

²³⁰⁶ Aparecida en las *Bayreuther Blätter* en enero-marzo de 1883.

Beethoven (1870):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 9, p. 99-100, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4217-4218 (vid. *Wagner-SuD* vol. 9, p. 65-66)

*Offener Brief. An Ernst Wilhelm Fritzsch (1882):*²³⁰⁷

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 528, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 5225 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 312-313)

RIENZI:

Autobiographische Skizze (1843):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 31, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 64 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 13)

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort (1851):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 446-450, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2030-2034 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 259)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 185-186, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3253-3254 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 119-120)

EL HOLANDÉS ERRANTE:

Autobiographische Skizze (1843):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 1, p. 38, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 71 (vid. *Wagner-SuD* vol. 1, p. 17)

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort (1851):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 460-463, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2044-2047 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 265-266)

²³⁰⁷ Aparecida en el *Musikalisches Wochenblatt* en enero de 1883.

TANNHAUSER:

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort
(1851):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 467-468, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2051-2052 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 269-270)

Über die Aufführung des "Tannhäuser": eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper (1852):²³⁰⁸

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 5, p. 270, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2455 (vid. *Wagner-SuD* vol. 5, p. 157)

LOHENGRIN:

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort
(1851):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 502-505, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2086-2089 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 289-291)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 190, en Digitale Bibliothek archivo 3258: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 378-379 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 122)

EL ANILLO DEL NIBELUNGO:

Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Saga (1848-9):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 2, p. 205, 231-232 y 269, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 742, 768-759 y 806 (vid. *Wagner-SuD* vol. 2, p. 119, 133 y 153)

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort
(1851):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 539, 542 y 569, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2123, 2126 y 2153 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 311, 312 y 328)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 174-176, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3242-3244 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 113-114)

²³⁰⁸ Aparecido en el *Neue Zeitschrift für Musik* en diciembre de 1852 y enero de 1853.

TRISTÁN E ISEO:

Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels "Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten (1871):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 6, p. 412-414, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3042-3044 (vid. *Wagner-SuD* vol. 6, p. 267-268)

Offener Brief an Frédéric Villot (1860):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 7, p. 183-184 y 190-191, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 3251-3252 y 3258-3259 (vid. *Wagner-SuD* vol. 7, p. 118-119 y 122-123)

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG:

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde als Vorwort (1851):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 4, p. 493-497, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 2077-2081 (vid. *Wagner-SuD* vol. 4, p. 284-286)

*Wollen wir hoffen?(1879):*²³⁰⁹

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 202-204, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 4899-4901 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 119-120)

PARSIFAL:

Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Saga (1848-9):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 2, p. 265, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 802 (vid. *Wagner-SuD* vol. 2, p. 151)

Religion und Kunst (1880):

WAGNER, R.: "Sämtliche Schriften und Dichtungen", vol. 10, p. 520, en Digitale Bibliothek archivo 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, p. 5217 (vid. *Wagner-SuD* vol. 10, p. 307)

²³⁰⁹ Aparecida en las *Bayreuther Blätter* en mayo de 1879.

ANEXO II: IMÁGENES

ESPACIOS EFÍMEROS DE LA EXPOSICIÓN REGIONAL

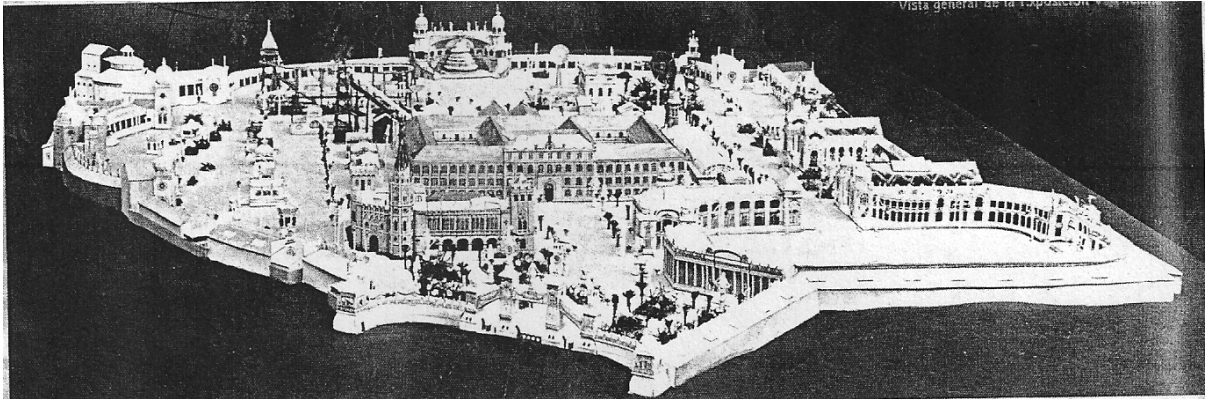


Imagen 1: Conjunto arquitectónico efímero erigido para la Exposición Regional de 1909, reutilizado para la Exposición Nacional de 1910 y después derribado en su casi totalidad.



Imagen 2: Fachada principal del Salón de Actos de la Exposición, sede de conciertos orquestales de importante presencia wagneriana.

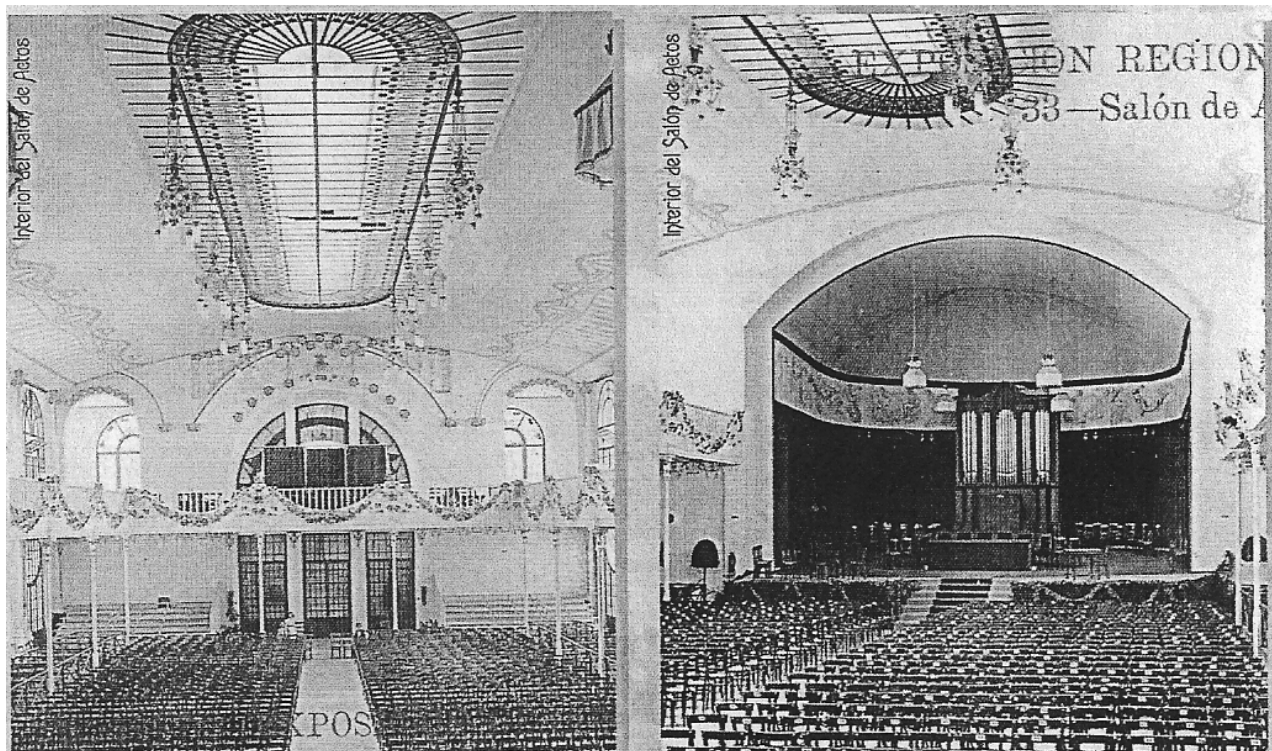


Imagen 3: Interior del Salón de Actos de la Exposición.

PARSIFAL EN EL DIARIO DE VALENCIA

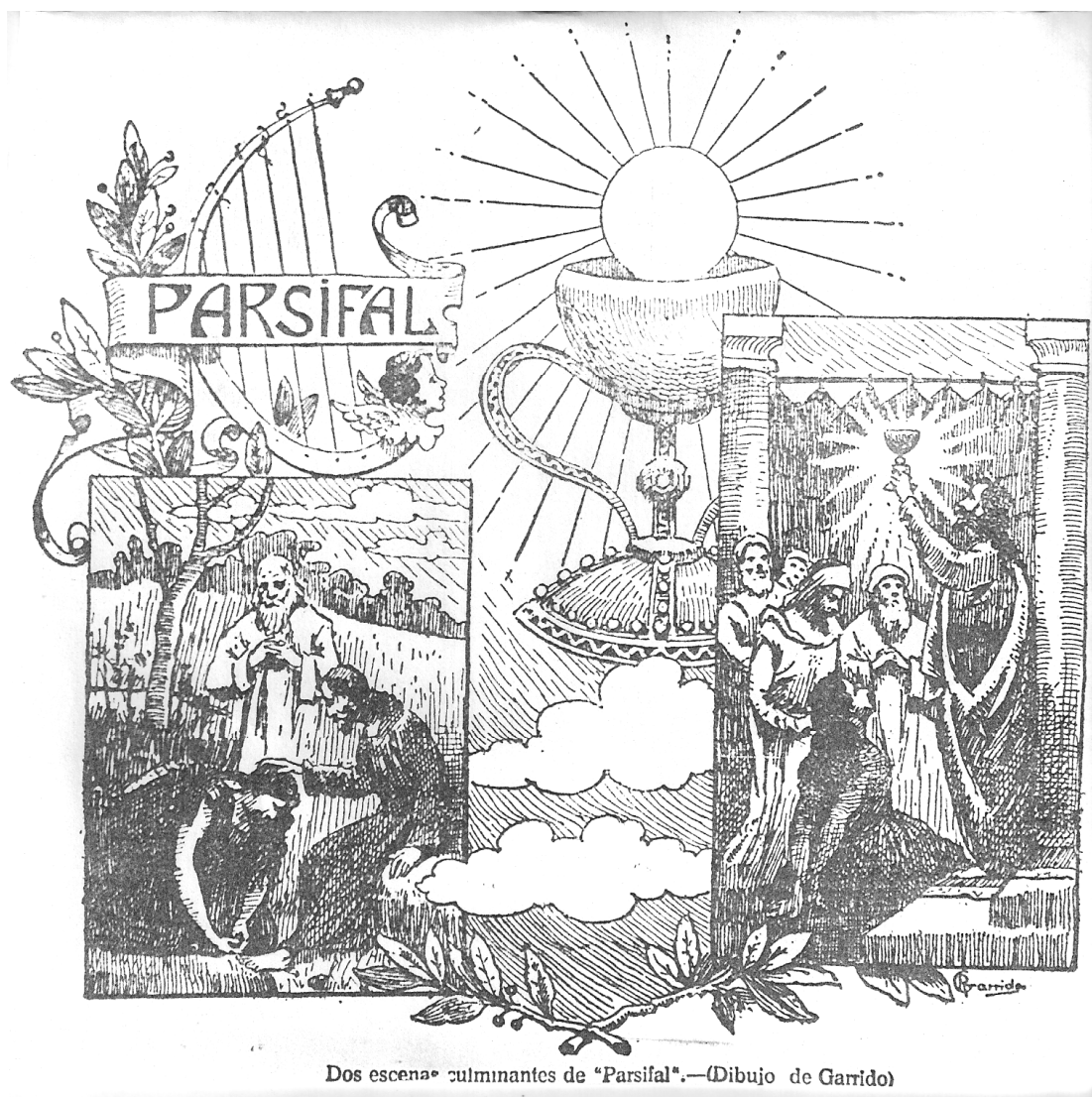


Imagen 4: Uno de los dibujos de Garrido que acompañaron los artículos de Francisco Viñas sobre *Parsifal* en el Diario de Valencia, concretamente el de 27 de julio de 1913. Obsérvese la clara asociación del Santo Grial de la catedral metropolitana de Valencia (al fondo) con dos escenas del tercer acto del *Parsifal* de Wagner: la de la izquierda representando el bautismo de Kundry por Parsifal, caracterizado éste en similitud con la imagen habitual de Jesús, y la de la derecha Parsifal elevando el Grial al final de la obra.

INTÉRPRETES



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

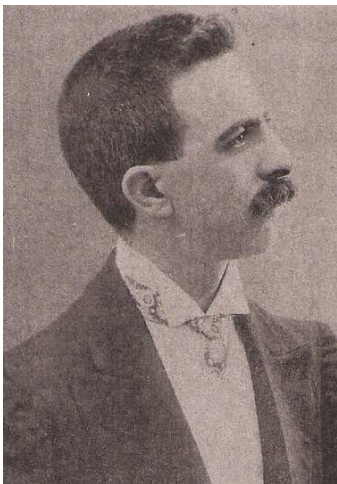


Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

Imagen 5: Joan Goula Soley, director presente en algunas de las primeras representaciones wagnerianas.

Imagen 6: José Lassalle, director presente en varios ciclos de conciertos de relevancia wagneriana, suplicó en vano que no se demoliese el Salón de Actos de la Exposición.

Imagen 7: Edoardo Mascheroni, director que estrenó *Die Walküre* en la ciudad.

Imagen 8: Santiago Lope Gonzalo, primer director de la Banda Municipal, responsable del protagonismo wagneriano en el repertorio de esa agrupación.

Imagen 9: Francisco Viñas Dordal, tenor wagneriano reverenciado en Valencia.

Imagen 10: Concepción Dahlander Francés, mezzosoprano intérprete del papel de Ortrud en 1905, mereció el caro calificativo de la autenticidad wagneriana por parte del exigente López-Chavarri.

Imagen 11: Guillaume Ibos, tenor francés, huyó precipitadamente de la ciudad tras un sonoro escándalo en su interpretación del papel de Lohengrin.

Imagen 12: Erminia Borghi-Mamo, amante del rey Alfonso XII, participó en el estreno valenciano de *Tannhäuser* cantando el papel de Elisabeth.

Imagen 13: Evelina Carrera, soprano, interpretó el papel de Elsa en varias ocasiones.

Imagen 14: Amparo Alabau Díaz, malograda soprano valenciana, interpretó el papel de Elsa en diversas ocasiones.

Imagen 15: Eugenio Labán, barítono, interpretó con relativa frecuencia el papel de Friedrich von Telramund.

Imagen 16: Enrique Bertrán, tenor en parte malogrado, inclinado a los papeles wagnerianos, tuvo una efímera presencia al final de su carrera.

ESCRITORES SOBRE WAGNER



Imagen13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18

Imagen 13: Eduardo López-Chavarri Marco, compositor y figura central de la crítica valenciana de la época.

Imagen 14: Benito Busó Tapia.

Imagen 15: Teodoro Llorente Olivares, poeta hoy semiolvidado, director del diario Las Provincias.

Imagen 16: Vicente Blasco Ibáñez, novelista y líder político republicano.

Imagen 17: Rodrigo Soriano Barroeta-Aldamar, escritor y político republicano.

Imagen 18: Ricardo Benavent y Feliu, teórico opuesto a la tendencia wagneriana.

ANEXO III

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE TEXTOS CITADOS

CARTA DE WAGNER A ARRIGO BOITO (P.61):

“Forzosamente es necesario un nuevo maridaje del genio del pueblo, y en tal caso a nosotros los alemanes no nos puede sonreír una más bella elección amorosa que aquella que juntase el genio de Italia con el genio de Alemania. Si mi modesto *Lohengrin* pudiese ser el heraldo de esta boda ideal, le habría correspondido en verdad una maravillosa misión de amor.”

ROGER ALIER (P.130):

“... encontraban incompatible la realidad de la vida cotidiana con la ópera, porque la realidad no era sublime, y ellos, como vástagos tardíos del romanticismo, querían a toda costa sublimar el espectáculo operístico.”

LUIGI DE GREGORI, BIOGRAFÍA DE VIÑAS (P.287):

“La noche de mi beneficio (16 de enero de 1889), fue una apoteosis de gloria. Flores, palomas, lluvia de papelitos, con inscripciones muy alagadoras. Regalos sin fin. Después vino la despedida, y como me iba cuando la temporada todavía no había terminado, puesto que tenía que estar al cabo de poco en Milán, el público, al final, después de haberme hecho salir treinta o cuarenta veces, gritaba, hasta quedarse ronco, a coro: *Que no se vaya! Que no se vaya!* y *Viva Paco!*, como aquí me llamaban como cosa suya completamente familiar, tanto que en broma decían que las tres cosas más notables de Valencia eran el Miguelete, la paella valenciana y el *Lohengrin* de Paco Viñas.”

POEMA DE TEODORO LLORENTE A VIÑAS (P.288-289):

“A Francisco Viñas:

Vestido con armadura deslumbrante / joven, galán, valiente y triunfador, /
surcando la mar llegaste en buena hora / traído por el cisne en su navecilla de
oro. / Tu voz, por la justicia y la virtud alzada, / sonaba como un canto del
Paraíso, / y la escuchaba muda, embelesada, / la gente sometida al divino
encanto. / ¡Cantor gentil! De tu primera victoria / no apartes nunca la mirada
pensativa; / en Lohengrin y su soñada historia / mira el símbolo fantasioso del
Arte. / Tiene el Arte un templo en la montaña santa / que levanta las azuladas
cimas lejos del mundo: / la Musa eterna allí sus himnos canta / y el cielo,
girando los astros le responde. / Vienen de allí, para repetir a los pueblos / los
cánticos inmortales, sus mensajeros, / perseguidores de los sentimientos
innobles, / paladines de los amores honrados y verdaderos. / Ministros de la
santa poesía, / inflaman con su voz los espíritus / siempre pensando que
volverán un día / a aquel templo sagrado de donde salieron. / ¡Dichoso artista!
Cuando al mundo encantes / acuérdate de tu estirpe celestial; / y seas, siempre
que entusiasta cantes / el caballero simbólico del Santo Grial.”

“RACCONTO” DE *LOHENGRIN* EN VALENCIANO POR TEODORO
LLORENTE (P.468-469):

“Allá muy lejos, en ignorada sierra / alza la bella cabeza el Monsalvat glorioso; /
hay en su cima un templo, y en la tierra / no se ve ninguno más grande y más
hermoso. / Una copa hay en él, de virtud rara, / guardada como el tesoro más
preciado, / tesoro que un día a los hombres, todavía puros, / por los ángeles del
Señor fue bajado. / Cada año del Cielo baja una paloma / para renovar su
gracia y esplendor. / ¡Es el Santo Grial! Y su potente aroma / confiere a sus
caballeros sagrado ardor. / Aquél que tiene la gloria de servirlo / goza un poder
extraño y sobrehumano. / Nunca las artes del Infierno podrán herirle; / su
mirada, nada más, el mal deshace. / En su gloriosa y bienaventurada empresa /
defendiendo la virtud, el honor y la justicia, / no perderá su invencible fortaleza /

mientras no sea conocido su secreto. / Todos, al luchar en esa noble guerra, / el misterio pavoroso deben guardar; / quien una palabra de él diga en la tierra, / en el mismo momento debe abandonarla. / Ya sabeis todos la deseada historia. / La ley, en mí, tiene que cumplirse. / Mi padre, Parsifal, reina en su gloria. / Soy Lohengrin, su hijo y caballero.”

LÓPEZ-CHAVARRI EN EL “MANUAL DEL WAGNERISTA D’OCASIÓN” (P. 471)

“Todos los días, al irte a la cama, rezarás la siguiente oración: ‘Padre Wagner que estás en el cielo, armonizado sea tu nombre; que venga vuestro reino a los públicos y profesores de orquesta y críticos musicales; que la Tetralogía sea hecha entera, así en Bayreuth como en cada uno de nuestros teatros de ópera. *El Oro del Rin* nuestro de cada año, dánoslo en la presente temporada, por fín; perdónanos nuestras deudas, así como nosotros perdonamos las de nuestros revisteros, y no nos dejes caer en Puccinis, más líbranos de Mascagni.”

LUIGI DE GREGORI EN LA BIOGRAFÍA DE VIÑAS (P.585):

“Aquel canto que además de acariciar dulcemente el oído, remueve las fibras del corazón y de los sentidos, vivifica la inteligencia y extasía la fantasía, y envuelve el alma y la transporta a un mundo que ya no es este, a una atmósfera de infinito, como si sintiera que la llaman, de lejanías misteriosas, voces que le parece haber esperado siempre.”

TESTIMONIO DE VIÑAS EN LA BIOGRAFÍA DE L. DE GREGORI (P. 617):

“Todos me invitaban, me hacían regalos, me llevaban de aquí para allá, y como me cansaba mucho, no quería ir a ninguna parte. Pero a alguna casa mis amigos me llevaban con afectuoso engaño. –Paco, esta noche te vienes conmigo, la condesa de tal desea conocerte, ¿vas a venir conmigo?. – Hombre... que sí. Hombre... que no. Que mañana canto... -Sólo diez minutos;

iré a buscarte en mi coche. –Bueno, te espero.- Allí encontraba cincuenta o más bellas señoritas de las mejores familias y ¡qué apuros pasaba!... Todas me preguntaban cosas; todas querían que cantase la frase del dúo de amor que en Valencia hice tan popular que hasta las criadas la cantaban: *Lá apprenderà la sventurata il rango e il nome mio qual é*. Después me decían los amigos: - ¿Sabes, Paco? Todas las bellas señoritas de la reunión quisieron beber champaña en la copa que tú bebiste.- Si pasaba por las calles apartadas, escuchaba alguno que decía a otro: -¡Che! ¡Míralo! ¡Míralo!...- A lo mejor se desfogaba alguno con el *Mercé! Mercé!* Los pasteleros vendían dulces Viñas (...) Cuando se trataba de Paco Viñas, los carlistas y los republicanos se unían para festejarme y me encontraba acompañado por Teodoro Llorente, el insigne poeta; Félix Pizcuela, a la sazón cronista de la ciudad; Blasco Ibáñez, Soriano, Azzati, Ubero, Polo, etc., mezcla de todas las tendencias, desde los republicanos más radicales a los carlistas más fanáticos. A veces los partidos de los dos extremos iban a tiros por las calles, pero cuando se trataba de Paco Viñas, cesaban los rencores, los reunía a todos en mi casa, contábamos chistes, y se creería que eran una verdadera hermandad. Al salir de casa, o de mi hotel, o de mi habitación, volvían a ser enemigos desenfrenados, irreconciliables.”

6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: *La música española en el siglo XIX*. (Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso Editores), Oviedo, Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995
- AAVV: *Diccionario de la música valenciana* (dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006 (2 vol.)
- AAVV: *Historia de las mujeres en España y América latina*, volumen III: “Del siglo XIX a los umbrales del XX”, Madrid, Cátedra, 2006
- AAVV: *Història de la música catalana, valenciana i balear* (dirigida por Xosé Aviñoa), Barcelona, Edicions 62, 1999 (12 vol.)
- AAVV: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, 1992
- AAVV: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (dirigido por Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (10 vol.)
- AAVV: *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti. Le biografie* (dirigido por Alberto Basso), Turín, Utet, 1985-1988 (8 vol.)
- AAVV: *Historia de España Menéndez Pidal* (dirigida por José María Jover Zamora), Madrid, Espasa Calpe, 1989-1999 (52 vol.)
- AAVV: *Krausismo: estética y literatura* (selección y edición de Juan López-Morillas), Barcelona, Labor, 1973
- AAVV: *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1974
- AAVV: *Wagnerism in European Culture and Politics* (David C. Large y William Weber, editores), Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984
- AAVV: *Wagner in Italia*, Venecia, Marsilio Editori, 1982
- ADORNO, T.W.: *Obra completa*, Madrid, Akal:
 - “Introducción a la sociología de la música”, en vol.14, 2009
 - “Ensayo sobre Wagner”, en vol.13, 2008
 - “Filosofía de la nueva música”, en vol.12, 2003
- AGUILAR CIVERA, I.: *El orden industrial en la ciudad de Valencia. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*, Valencia, Diputació de València Centre d’Estudis d’Història Local, 1990

- ALIER, R.: *L'òpera*, Barcelona, Dopesa, 1979
- ALLEGRA, G.: "Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 129-139, Madrid, Istmo, 1986
- ANONIMO: *Saga de los Volsungos*, Madrid, Gredos, 1998
- ASTRUELLS MORENO, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, Tesis doctoral, Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2003
- AVIÑO A PÉREZ, X.: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985
- AVIÑO A PÉREZ, X.: "Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (1º, 1985, Salamanca), p. 323-340, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987
- BENAVENT Y FELIU, R.: *La obra de Wagner. Estudio crítico*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1895, reedición ampliada en Valencia, Imprenta Hijos de Francisco Vives Mora, 1915
- BENAVENT Y FELIU, R.: *El arte. Consideraciones estéticas sobre las bellas artes en general y especialmente sobre la música*, Gandía, Luis Catalá y Serra, 1903
- BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973
- BERGER, P.L. Y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968
- BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972
- BORRELL, F.: *El wagnerismo en Madrid*, Madrid, Imprenta Ducazal, 1912
- BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984
- BUENO CAMEJO, F.C.: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica del arte: desde la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Tesis doctoral, Valencia, Federico Doménech, 1977
- CASARES RODICIO, E.: "La música española hasta 1939 o la restauración musical", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (1º, 1985, Salamanca), p. 261-322, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987
- CASARES RODICIO, E. Y ALONSO, C.: *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995

- CELETTI, R.: *Grande voci alla Scala*, Milán, Teatro alla Scala, 1991
- CICORA, M. A.: *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter*, New York, Peter Lang Publishing, 1987
- CORTÉS-CAVANILLAS, J.: *María Cristina de Austria: madre de Alfonso XIII*, Barcelona, Juventud, 1961
- COSTA GRANELL, X.: *Sociabilidad y esfera pública en la fiesta de las Fallas de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003
- COSTA GRANELL, X.: *Las Fallas de Valencia, modelo de autogestión popular*, Valencia, Inauco, 2006
- DAHLHAUS, C.: *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 2003
- DE LA CALLE, MARÍA DOLORES: *La Comisión de Reformas Sociales 1883-1903. Política social y conflicto de intereses en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1989
- DEL CORRAL, J.: *El Madrid de Alfonso XII*, Madrid, La Librería, 1992
- DEPANIS, G.: *L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino, Roux Frassati, 1896
- DÍAZ GÓMEZ, R. y GALBIS LÓPEZ, V.: *Homenaje a la familia López-Chavarrí: figuras de la historia musical valenciana*, Valencia, Sociedad Económica de Amigos del País, 1993
- DONINGTON, R.: *Wagner's 'Ring' and its symbols. The music and the Myth*, London, Faber and Faber, 1963
- DUGAST, J.: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003
- ECO, U.: *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984
- ENCABO FERNÁNDEZ, E.: *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*, Tesis Doctoral, Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2006
- ESPLA TRIAY, O.: *Escritos* (recopilación de Antonio Iglesias), Madrid, Alpuerto, 1977
- ESTEBAN MATEO, L.: *El krausismo, la institución libre de enseñanza y Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia, 1990

- FERNANDEZ GARCIA, A. y otros: *Documentos de historia contemporánea de España*, Madrid, Actas, 1996
- FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1996
- GADAMER, H.G.: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996
- GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991
- GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Burgués*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1998, obra inédita
- GASCÓ CONTELL, E.: *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. Agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Murta Libros de Arte, 1996
- GASCON PELEGRÍ, V.: *Prohombre valencianos en los últimos cien años (1878-1978)*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978
- GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E.: *Escúchame con atención. Liturgia del relato en Wagner*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007
- GAVILÁN DOMÍNGUEZ, E.: *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Madrid, Akal, 2008
- GÓMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 1984
- GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967
- GREGOR-DELLIN, M.: *Richard Wagner, su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983
- DE GREGORI, L.: *Francisco Viñas. El gran tenor español fundador de la Liga de Defensa del Árbol Frutal*, Barcelona, (s.n.), 1936
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Madrid, Lira, 1994
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*, Madrid, Lira, 1997
- HERNÁNDEZ MARTÍ, G-M.: *La Feria de Julio de Valencia*, Valencia, Carena Editors, 1998
- INFIESTA MONTERDE, M.: *El wagnerisme a Catalunya*, Barcelona, Infiesta editor, 2001

- JANÉS I NADAL, A.: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983
- KRAUSE, K.C.: *Compendio de Estética* (traducido y anotado por Francisco Giner de los Ríos), Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1883
- KRAUSE, K.C., SANZ DEL RÍO, J.: *Ideal de la humanidad para la vida*, Barcelona, Folio, 2002
- KUFFERATH, M.: *Le théâtre de Richard Wagner de Tannhäuser a Parsifal (vol. VI: Lohengrin)*, Leipzig, Otto Junne, 1895
- LAURI-VOLPI, G.: *Voces paralelas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974
- LEON ROCA, J.L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, 1967
- LLOBET LLEO, E.: "La tragedia en Richard Wagner", en *Educación Estética nº3*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 151-194
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *100 años del Certamen: Libro Oficial*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1986
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *El Anillo del Nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música*, Madrid, Vda. de Rodríguez Serra, 1902?
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Cuentos líricos*, Valencia, Imprenta Doménech, 1907
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Correspondencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996
- LÓPEZ-MORILLAS, J.: *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980
- MARGARIT, I.: *La vida y la época de Alfonso XII*, Barcelona, Planeta, 1999
- MATA I VILADIU, J.: *El wagnerisme a Barcelona: Instrumentalització i façana*, Barcelona, Agrupació catalana per al foment de la cultura, 1994
- MATABOSCH, J., JANÉS, A. y PUJOL, X.: *Wagner al Liceu*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2004
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, La Editorial Católica, 1978
- MERTON, R.K.: *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964
- NEWMAN, E.: *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982

- NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997
- NIETZSCHE: *Obra completa* (ed., trad. y notas Eduardo Ovejero y Maury), Buenos Aires, Aguilar, 1966
- ORTIZ DE URBINA, P.: *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Tesis doctoral, Madrid, Colección Digital de Tesis de la Universidad Complutense, 2003
- PANIZZARDI, M.: *Wagner in Italia*, Genova, Progresso, 1923
- POLANCO, R.: *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2009
- PONS, A. Y SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Valencia, Diputació de València, 1992
- RECIO ALFARO, C.: *La Valencia de 1900*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 2000
- REIG ARMERO, R.: *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer. València, 1895-1906*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982
- REIG ARMERO, R.: *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986
- RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987.
- RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana: les Bandes de Música i la seua Federació*, Valencia, Federico Domenech, 1993
- SAFFLE, M.: *Richard Wagner. A research and information guide*, New York and London, Routledge, 2002
- SALVAT CIURANA, R.: *Música del presente: estudio filosófico-musical del wagnerismo*, Barcelona, Jaime Jesús, 1892
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L.: "El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical", en *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, p.961-976
- SANCHIS GUARNER, M.: *La ciudad de Valencia: síntesis de Historia y de Geografía urbana*, Valencia, Soler, 1999

- SANCHO GARCIA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2003
- SECO SERRANO, C.: *Alfonso XII*, Barcelona, Ariel, 2007
- SETTIER, J.: *Guía del viajero en Valencia*, Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866
- SIRERA TURÓ, J.LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1986
- SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y como representación*, Madrid, Akal, 2005
- SOMBART, W.: *Lujo y capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1979
- SOMBART, W.: *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1972
- SORIANO BARROETA-ALDAMAR, R.: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a La Meca del wagnerismo. La Tetralogía*, Madrid, Tipografía Herres a cargo de José Quesada, 1898
- SORRIBES I MONRABAL, J.: *Crecimiento económico, burguesía y crecimiento urbano en la Valencia de la Restauración*, Madrid, Fundación Juan March, 1983
- SOTO CARMONA A.: *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*, Barcelona, Antrophos, 1989
- SPOTTS, F.: *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, Londres, Yale University Press, 1996
- SUÁREZ GARCÍA, J.I.: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002
- SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949
- TOMAS CARPI, J.A.: *La lógica del desarrollo económico: el caso valenciano*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1985
- TRAU, A.E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, tesis doctoral, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms Internacional, 2004
- VIDAL CORELLA, V.: *El maestro Santiago Lope: director y compositor de música*, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, Valencia, 1979

- VIÑAS DORDAL, F.: *Leyendas del Santo Graal y de Parsifal*, Barcelona, Tipografía Emporium, 1934
- WAGNER, R.: *Werke, Schriften und Briefe*, Berlin, archivo 107 en Directmedia – Digitale Bibliothek, 2004
 - WAGNER, R.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, procedente de edición impresa en Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911 (*Wagner-SuD*)
 - WAGNER, R.: *Sämtliche Briefe: Briefe der Jahre 1849 bis 1851*, procedente de edición impresa en Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983 (*Wagner-SB*)
 - WAGNER, R.: *Sämtliche Briefe: Mai 1851 bis September 1852*, procedente de edición impresa en Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 2000 (*Wagner-SB*).
 - WAGNER, R.: *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, procedente de edición impresa en Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913 (*Wagner-Leben*)
 - WAGNER, R.: *Mein Leben*, procedente de edición impresa en Munich, List, 1963.
 - WAGNER, C.: *Die Tagebücher*, procedente de edición impresa en Munich, Piper, 1976/77 (*Cosima-Tagebücher*)
- WAGNER, R.: *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000
- WAGNER, R.: *Mi vida*, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1977
- WAGNER, R.: *Opera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, 1997
- WAGNER, R.: *Lohengrin*, New York, Dover Publications, 1982
- WAGNER, R.: *Dramas musicales de Wagner* (traducciones de José Balari y Jovany, Alfredo Wiederkehr, Ernesto Dann Bertrán y E. Fumei), Barcelona, Daniel Cortezo y Cia, 1885.
- ZUCKERMAN, E.: *The first hundred years of Wagner's Tristan*, Londres y Nueva York, Columbia University Press, 1964

FUENTES DOCUMENTALES

Publicaciones:

- Las Provincias
- El Mercantil Valenciano
- El Correo
- La Correspondencia de Valencia
- El Pueblo
- El Radical
- Diario de Valencia
- La Voz de Valencia
- La Vanguardia
- Boletín Musical
- Boletín Fonográfico
- Valencia Cómica
- Valencia Ilustrada

INSTITUCIONES

- Hemeroteca Municipal de Valencia
- Archivo de la Diputación Provincial de Valencia
- Biblioteca Valenciana
- Biblioteca de Catalunya
- Biblioteca Nacional de España