

HOJAS WAGNERIANAS

Nº 17 • DICIEMBRE DE 2013



**LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID
EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA**

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM



SOLICITUD DE ALTA DE SOCIO

Nombre: _____

Dirección: _____

Ciudad/Provincia/Código Postal: _____

Teléfono: _____ E-mail: _____

Categoría de Socio ☐ Básica (60 € anuales)

☐ Contribuyente especial (_____ € anuales)

Por favor, rellene y firme la autorización:

Autorizo a AWM a cobrar la cuota anual de _____ €

Nombre: _____

Cuenta Bancaria:

(Entidad) (Oficina) (DC) (Número de cuenta)

Firma del socio

Firma del titular de la cuenta

Nota: La información de este documento será usada por la AWM exclusivamente para cumplimentar el Registro de Socios de la Asociación. No se hará uso para otro fin sin la autorización previa de los interesados.

Enviar a: aw@awmadrid.es

O por correo postal a: Maldonado, 4, 2º B, 28006 Madrid.

ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

PRESIDENTA

CLARA BAÑEROS DE LA FUENTE

VICEPRESIDENTES

RAFAEL AGUSTÍ MARTÍNEZ-ARCOS

M^a ESTER LOBATO

SECRETARIO

LUIS BORDÁS

TESORERO

ALEJANDRO ARRÁEZ GARCÍA

VOCALES

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

VIRGINIA L. BAÑEROS

JUAN CARLOS CASTRO

JOSÉ M^a SANTO TOMAS

ASIER VALLEJO UGARTE

SOCIOS DE HONOR

PLÁCIDO DOMINGO

JESÚS LÓPEZ COBOS

RENÉ PAPE

ARTURO REVERTER

EVA WAGNER-PASQUIER

NÚMERO 17

CARTA ABIERTA	4
UNA TARDE CON EL MAESTRO	
LÓPEZ COBOS	7
WAGNER Y EL PUEBLO JUDÍO. EN DEFENSA	
DE WAGNER	12
LA TRANSGRESIÓN DEL WAGNER ACTUAL	19
EL LEGADO DE LA HISTÓRICA ASOCIACIÓN	
WAGNERIANA DE MADRID EN LA BIBLIOTECA	
NACIONAL DE ESPAÑA	37
LA HISTÓRICA ASOCIACIÓN WAGNERIANA	
DE MADRID. SU LEGADO. 1911-2013	43
WAGNER, 200 AÑOS. REFLEXIONES DESDE	
LA UNIVERSIDAD	62

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Clara Bañeros de la Fuente
Francisco Hidalgo
Enrique Ruiz de Velasco
Antonio Moral Rubio
Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino
Isabel Lozano Martínez
Guillermo García-Alcalde

ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID
AWM

aw@awmadrid.es
www.awmadrid.es

CARTA ABIERTA

Durante el presente año 2013, Auditorios y teatros de Ópera de todo el mundo han venido celebrando el Bicentenario de Richard Wagner y, por supuesto, también el de Giuseppe Verdi.

En este sentido, la Asociación Wagneriana de Madrid, gracias a la ayuda y colaboración incondicional de la Biblioteca Nacional de España, ha podido ofrecer al wagnerismo madrileño una pequeña pero muy interesante exposición del legado de nuestra antecesora, la histórica Asociación Wagneriana de Madrid de 1911, presidida entonces por el Duque de Alba.

Por ese motivo, la portada de este nuevo número de *Hojas Wagnerianas* está dedicada con todo merecimiento a la Biblioteca Nacional del España en homenaje a la atención que en todo momento hemos recibido de ella.

Desde aquí expresamos nuestro agradecimiento a aquellas personas de la BNE que han contribuido a hacer realidad que el wagnerismo madrileño conozca con mayor fidelidad el trabajo y dedicación a la obra wagneriana de aquella mítica Asociación Wagneriana de Madrid de 1911, que quedó constituida como tal a raíz del estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real. Aquella asociación consiguió canalizar el compromiso de numerosos seguidores de la obra wagneriana adictos a ella desde finales del siglo XIX.

Dentro de este año de celebraciones a punto casi de finalizar, es obligado subrayar la deuda que mantenemos con nuestro admirado maestro Jesús López Cobos, con quien compartimos una entrañable velada de nuestras conocidas Tertulias

del Moderno. La crónica firmada por Francisco Hidalgo reseña aquellos inolvidables momentos, y la mejor ocasión para publicarlo es ahora cuando las dos asociaciones, la histórica y la actual, se dan la mano. El eslabón más cercano de unión entre ambas asociaciones es nuestro querido maestro López Cobos, pues su padre perteneció a la histórica Wagneriana del siglo xx y él, a su heredera, la del xxi.

En este número 17 de las *Hojas Wagnerianas* figura también un tema siempre polémico que nos invita sin duda a profundizar en él: «Wagner y el pueblo judío». Firma el artículo, que versa sobre este tema tan controvertido, Ernesto Ruiz de Linares, socio y amigo entrañable.

Merece asimismo una especial mención Bayreuth 2013. Nos produjo gran satisfacción encontrar en dípticos, carteles, revistas y periódicos, junto a una minúscula banderita española, el nombre de la Asociación Wagneriana de Madrid. Este hecho, impensable hace algunos años, es realidad hoy y Arturo Reverter (2011), Arnoldo Liberman (2012) y Antonio Moral (2013) fueron los protagonistas y los verdaderos responsables de que nuestro nombre figurara en letra impresa durante el Festival y, por tanto, forme parte ya de la historia de sus eventos. Podemos decir con orgullo que Bayreuth habla también español.

Este año 2013 de celebración tan especial hemos conseguido, además, que nuestras premiadas en el concurso de becas, Cecilia Bercovich e Irene Rodríguez Cabezuelo, intervinieran en el concierto de becarios que se celebra durante el Festival. En él solo participaron cinco becarios y el resto fueron figuras consagradas, que en su día también consiguieron la beca. Hay que señalar que estos cinco becarios ganadores fueron elegidos entre 250 representantes de diferentes asociaciones wagnerianas de todo el mundo, sobre todo, alemanas y americanas. Que dos de estos cinco seleccionados fueran nuestras becarias Cecilia e Irene constituye un éxito para ellas y un motivo de orgullo para nuestra asociación.

Nuestra contribución al Festival supera por tanto a la del año anterior, en el que nuestros becarios y, en especial, la che-
lista Irene Rodríguez Sádaba, dejaron un grato recuerdo en
Bayreuth que no pudo hacerse extensivo al concierto espe-
cial de becarios por falta de tiempo.

Volviendo al número actual de *Hojas Wagnerianas*, reflejamos
en él la interesante conferencia que Antonio Moral ofreció el
día 7 de agosto en la Fábrica de pianos Steingraeber.

Se completa el número con la transcripción de las inter-
venciones de Isabel Lozano Martínez y Paloma Ortiz-de-
Urbina Sobrino en el acto de apertura de la Exposición en la
Biblioteca Nacional el pasado 24 de octubre sobre el legado
de la histórica Wagneriana de Madrid (1911-2013). La amabili-
dad de ambas conferenciantes nos ha permitido disponer del
interesante contenido de sus intervenciones.

Los actos realizados en la BNE no acaban ahí. Debemos añadir
la proyección de *Los Nibelungos (Sigfrido)* de Fritz Lang, pre-
sentada por José María Santo Tomás, y la primera actividad
«Niños Wagner» de la que daremos cuenta en el próximo nú-
mero y que tiene como objetivo acercar a los pequeños a la
música y dramas wagnerianos. Esta actividad, cuya iniciativa
surgió en Berlín, donde ya se han celebrado dos actos infan-
tiles, esperamos que tenga mayor proyección en el futuro
dado el éxito cosechado.

Por último, la crónica de nuestro gran amigo Guillermo García-
Alcalde sobre la presentación en Madrid del libro *Wagner, 200
años. Reflexiones desde la Universidad* supone el punto final de
este número.

Esperamos que tan interesantes contenidos de estas *Hojas
Wagnerianas* contituyan un colofón digno de la celebración
del Bicentenario de Wagner próximo a finalizar.

Clara Bañeros de la Fuente



UNA TARDE CON EL MAESTRO LÓPEZ COBOS

Francisco Hidalgo

Finalmente el otoño había llegado a Madrid. Las primeras lluvias ya obligaban a asumir lo que, hacía semanas, era dictado del calendario. 3 de noviembre de 2011.

Las calles anochecían. 20 h. La gente, precipitada, como siempre, en el centro de la ciudad. Por huir del bullicio, por concluir una jornada laboral, por atender a tiempo una cita, o, como aquel día, porque la lluvia comenzaba a ser persistente y molesta.

Quedaban aún 15 minutos para la hora fijada en la convocatoria. Esperé, al cobijo de un portalón, contiguo al Hotel Moderno, mientras fumaba un penúltimo cigarrillo. Observaba el ir y venir de gentes, decidido en unos casos, dubitativo, remolón, en otros y, a lo lejos, fui reconociendo su silueta.

Se acercaba solo, con paso tranquilo, casi paseando, y fijándose en las fachadas hasta que reconoció la del Hotel. Reparé en él, nunca lo había visto en distancia corta, y si tuviese que definirlo en pocas palabras, diría que transmitía un cierto aire de

serenidad, quizás reforzado por la cuidada barba cana, la elegancia personal en su ropa, y hasta en la forma especial de lucir la gorra con la que se cubría.



La sensación que transmitía era que se le podría definir como una persona «confortable». Entendiendo por tal alguien tranquilo, cálido, accesible, cercano y cuya compañía siempre resulta disfrutable.

Esperé algunos minutos más, y tras consumir un último cigarrillo, me incorporé a los grupos de amigos asociados que iban apareciendo.

Ya en la acogedora sala del Hotel Moderno, donde iba a tener lugar el coloquio, todas las sensaciones apuntadas al principio se confirmarían. Tras intercambiar saludos con los miembros de la Asociación, en abundante representación, y esperar unos minutos corteses, dados los imponderables del centro de Madrid, la hora, la lluvia, el tráfico..., comenzó el acto programado.

La Presidenta de la Asociación, Clara Bañeros de la Fuente, hizo la presentación del Maestro, incidiendo, más allá de su prestigio internacional, de todos conocido, en el placer y significado que para la Asociación Wagneriana de Madrid supone tenerlo como Socio de Honor, y su constante disposición y espíritu colaborador, lo que, en parte, ya esboza el perfil humano del Maestro.

Tomando la palabra, López Cobos agradeció la oportunidad de esta ocasión, que además le brindaba un rato, agradable y compartido, de charla con aficionados entre largas jornadas de ensayo, ya que su estancia en Madrid venía propiciada por unos conciertos en los que volvía a dirigir a la OCNE.

Comenzó aludiendo a su satisfacción por pertenecer a la Asociación, ya que le devolvía a días de su juventud, en que ya oía hablar a sus mayores

sobre Wagner, y a la fascinación por las imágenes, el tacto, el olor, que algunos libretos y programas que descubriría comenzaban a ejercer sobre él.

La línea sobre la que se había diseñado el coloquio era la de que nos comentase cómo él, director de orquesta, acometía el trabajo para la dirección de una ópera de Wagner.

Realmente, con independencia de su gusto por Wagner, nos comentó que a la hora de abordar la tarea, no hacía distinción entre compositores. Siempre su sistema de trabajo se basa en conocer, lo más a fondo posible, en todos sus matices, las infinitas caras que la creación artística puede ofrecer: entorno social, político, del autor; base literaria, en su caso, de la obra musical: cómo matizar y complementar *Rigoletto* tras la lectura de Víctor Hugo, y su *Le roi s'amuse*. Igual, en el caso de *Hernani*, o el de Marguerite Gautier, tornada en la atormentada Violetta de *La Traviata*.

Con eso, logra ampliar, empapándose de ellos, todos los matices por desvelar, y trata de transmitir hasta el significado más sutil de una sencilla nota, de un pasaje, un aria...

Habló del esfuerzo que, para el amplio grupo de profesionales que se afanan en ello, supone poner en pie una función de ópera: multitud de

profesionales enfocados en el éxito del proyecto, músicos, directores artísticos, cantantes, escenógrafos...

Las dificultades que surgen hasta de lo inesperado..., el idioma, las vacuas vanidades, el diferente criterio artístico... Y a todo ello, se puede unir la dificultad de una comprensión profunda de la obra, transmitirlo a los profesores de la orquesta, teniendo siempre a la vista las facultades, limitaciones, o caprichos de los cantantes...

Y reconoció que no en todas las noches de representación, a pesar de los aplausos, surge el milagro, de modo que todos los intervinientes lleguen a vivir, sin casi necesidad de hablarlo, la adrenalina de haber creado, más allá de otras anteriores, una gran función, una gran noche de ópera. En su recuerdo más reciente, algunas de las funciones de *Diálogos de Carmelitas* de Poulenc que, y ahí el milagro de pasar la batería, resultó ser, también para el espectador, una de los mayores logros artísticos de las últimas temporadas del Teatro Real.

Y, a partir de ahí, casi se entró en la pura conversación, empezó a dibujarse la cercanía, la confidencialidad, y la charla alcanzó temperatura, con el cruce de preguntas, y el interés constante de los asistentes. Las respuestas, siempre con el matiz y la

riqueza profesional, fueron cercanas, coloquiales, e incorporando anécdotas de su vida profesional.



Sobre la mayor o menor dificultad para enfrentarse a los distintos autores, y, al contrario de lo que podría pensarse en una respuesta rápida, resaltó lo interesante, casi ameno, que era siempre dirigir Wagner, por la maestría, el reto de la dimensión orquestal, lo extenso de las partituras... frente a, por ejemplo, un Bellini, cuyo refinamiento y sencillez, puede provocar sensaciones próximas al aburrimiento, por la falta de tensión. Y resaltó que era el brillo chispeante, medido, ajustado, de Mozart lo que siempre podía resultar más complicado.

Aprovechando el conocimiento y el contacto que su carrera le ha pro-

piciado con otros grandes profesionales de la música, algunas preguntas indagaban sobre nombres concretos, entre ellos el de la gran Waltraud Meier, por la que muchos asociados sentimos algo cercano a la fascinación. Y asintió reconociendo que cuando alguien es grande... suele serlo en todos los aspectos de su personalidad. Nada que ver con cantantes que adoptan el rol de di-vos por un *quítame allá* unos pocos éxitos. Y recordó la emoción de que la gran Renata Scotto, al incorporarse a los ensayos de una producción que él dirigía, se mostró humilde colaboradora, y como buena profesional, se dirigió a él en estos términos «Voi... me dici tutto, maestro».

Bayreuth es tema recurrente siempre en los coloquios de la Asociación. Hablamos sobre sus primeras visitas al Festival, y cómo consiguió que Pierre Boulez le permitiera la experiencia de vivir una representación desde el foso orquestal. Y la sensación de estar allá, en el fondo, donde solamente se pueden oír los instrumentos más próximos, y la maestría de los profesores que, con esa ubicación pueden seguir y formar parte de la representación con tan escasos puntos de referencia.

Respecto a su participación en el Festival, llegó a tener un ofrecimien-

to para la dirección de un *Lohengrin*, pero decidió no aceptar; se trataba de una obra que no había dirigido previamente, y la ocasión era, a su vez, un doble reto, la obra en sí, como todo nuevo trabajo, y el hecho de ser en Bayreuth con lo que de presión añadida, plazos, injerencias, responsabilidad, suponía. Quizás esa negativa ha supuesto que no se le haya ofrecido en ninguna otra ocasión.

Y el tiempo final se dedicó a valoraciones sobre sus ciclos, ya cerrados, de vinculación a la Orquesta Nacional y a la dirección musical y la Orquesta del Teatro Real de Madrid.

Recordó como un período fructífero, en corriente mutua, para orquesta y director, el desempeñado al frente de la OCNE, a la que en esos días estaba dirigiendo como director invitado, con ocasión de dirigir también el concierto inaugural del curso 2011-2012 de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, que debutaba una Novena Sinfonía de Beethoven. De la OCNE, nos habló de ser consciente, con el paso del tiempo, de haber establecido importantes bases de crecimiento, profesionalidad, y todo lo que supone crear un espíritu y objetivo común. Y de los casi surrealistas momentos que se vivieron con ocasión de la primera huelga en

la Orquesta: la incertidumbre de no saber, durante los minutos previos al concierto, si este iba a tener lugar, ver circular a unos instrumentistas vestidos de gala, otros en *jeans*, llamadas telefónicas, acuerdos seguidos de inmediatos desacuerdos...



Preguntado sobre su período al frente de la dirección musical del Teatro Real, tema que provocó mucho interés, por lo conocido y seguido de cerca por todos los asistentes, y sin ahondar en la decepción que, a veces, pueden producir las formas, se trató del sistema actual de desaparición de la figura del director musical. Sin entrar en las razones, las ventajas, o inconvenientes de este sistema, que eso corresponde comentarlo a los actuales gestores, sí se señaló el papel importante que

la figura puede jugar, como aglutinador de los temas de variadísima índole que pueden afectar a la orquesta, al fin, solo una suma de elementos personales, con problemática individual, que ahora queda sin una respuesta directa de quien mejor los puede conocer.

La charla concluyó con la opinión, tras una pregunta que todos nos hacíamos, sobre cómo ve el desempeño actual de la formación, y su repercusión en los medios, con casi unánime alabanza. Solo planteó una reflexión: alguien que conozca bien de qué estamos hablando, y que por tanto es la única opinión que nos debe interesar, lejos de influencias, amiguismos, rencores... ¿puede pensar que una orquesta está llena de carencias en junio, julio... y ser mágica, brillante, en septiembre, octubre...?

El estupendo ejercicio espiritual finalizó perdiéndonos en la animada noche de Arenal, para seguir compartiendo risas, viandas y compañía, en una buena cena, en la que todos, y especialmente los que tuvimos el privilegio de sentarnos cerca de él, y seguir disfrutándolo, nos hubiéramos puesto a sus órdenes, como Scotto, la grande.... «Voi... me dici tutto, Maestro».



WAGNER Y EL PUEBLO JUDÍO

EN DEFENSA DE WAGNER

Ernesto Ruiz de Linares

No podemos dejar que termine el año del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner sin abordar el problema de la perjudicial e inexacta interpretación que cada día, y con más intensidad, se viene realizando de ese sentimiento anti-judío que Wagner experimentó, y que fue tan distinto y tan diferente de lo que significó el apoderamiento que Hitler hizo de su música para ilustrar musicalmente el nacional-socialismo. Últimamente y cada vez con más frecuencia e intensidad, se viene observando cómo se está generando en estos últimos tiempos, el acto reflejo, por así decirlo, de asociar la música de Wagner, con el nazismo, Hitler, los campos de concentración y todo lo que tuvo que ver con el Holocausto. Y esto, no se puede tolerar. Estamos inmersos en una sociedad subliminal que se mueve por impulsos, estereotipos y clichés, y si dejamos que este se consolide (Wagner-nazis-esvástica), las generaciones futuras vendrán impotentes para frenar esta tendencia, y la apropiación y nazificación de la

obra de Wagner quedará culminada y tipificada.

Que Wagner profesase un sentimiento de rechazo hacia el pueblo judío es un hecho que hoy nadie puede negar. Pero como se aprecia en el artículo que él mismo publicó en el *Leipziger Musikzeitung* en septiembre de 1850 bajo el pseudónimo de K. Freigedank, titulado: «El judaísmo en la música» (*Das Judentum in der Musik*) ese rechazo, y partiendo como él reconoce: «de esa impresión inconsciente de repulsión íntima que se manifiesta en el pueblo contra el pueblo judío» se limitó únicamente: «en lo que respecta al arte y sobre todo a la música..., pues en lo religioso... los judíos ya no son para nosotros enemigos odiosos... y en el terreno de lo político: no estamos en conflicto real con los judíos» (lo entrecomillado es texto original). Es más, en ese artículo llega a reconocer que en sus épocas revolucionarias y en base a «nuestras ilusiones liberales» luchó por la emancipación de los judíos y su salida de los guetos.

Wagner en ese artículo, y después de hacer hincapié en el aislamiento a que siempre se ha visto sometido el pueblo israelita, pone de manifiesto que esa falta de vinculación e integración con las sociedades europeas en las que a lo largo de la historia ha vivido, le ha impedido y sobre todo desde un punto de vista artístico participar en la creación de la cultura de esos pueblos o sociedades (aunque no de repetirlos). Pues el judío aunque hable las lenguas europeas modernas de las naciones en las que vive y en las que vivieron varias generaciones anteriores a él, las habla siempre como un extranjero, como si se tratase de lenguas extranjeras aprendidas y no como lenguas maternas. Circunstancia que en general debe impedirle toda facultad de expresarse en cada una de ellas, con

forme a su genio con originalidad y personalidad (es muy difícil ser poeta en una lengua que no sea la materna) y así, si el judío se ve impedido por su propio lenguaje para expresar sus sentimientos y sus ideas por medio del discurso, se verá mucho más incapacitado para hacerlo a través del canto, pues el canto es el discurso llevado al más alto grado de la pasión: la música es la lengua de la pasión. También señala como causa de su limitación creadora, su constante concepción concreta de las cosas, circunstancia que no ha permitido nunca ver surgir entre ellos a artistas plásticos, ya que su vista únicamente se interesó en cosas más prácticas que la belleza y la sustancia ideal del mundo de las formas. Y tras afirmar que hasta la época de Mozart y de Beethoven no se encuentra un solo compositor judío, realiza una profunda crítica de la música de Félix Mendelssohn Bartholdy, a quien reconociendo talento, ambición y una educación casi exquisita, niega la facultad de obtener ni una sola vez que nuestro corazón y nuestra alma se vieran embargados por esa impresión incomparable que esperamos del arte. Crítica que se extendía también a la sociedad burguesa destinataria de su música, gentes llenas de hastío y a las que había que ilusionar y entretener y que dotadas de gustos esencialmente inartísticos justifi-



caban el éxito comercial de autores como Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach y otros.

Con independencia y sin entrar a valorar el posible resentimiento y envidia por el triunfo de esos autores y su fracaso en su desdichada etapa en París, ni la sospecha que experimentó durante su vida de no ser hijo de Karl Wagner sino del actor Ludwig Geyer, segundo marido de su madre y cuyo apellido llevó hasta los catorce años (aunque hoy está descartado el origen judío del apellido Geyer, durante la vida del compositor, sí circularon rumores en ese sentido), quizás el origen de este sentimiento de incapacidad artística y creadora que Wagner atribuía a los judíos lo encontremos en la creencia que él mantuvo y consistente en que únicamente en el mundo pagano de la Grecia clásica habría sido posible el arte verdadero. Arte que él entendía como aquel que nace directamente de los instintos y sin ser trabado por la conciencia, el que nace de la energía de la alegría de vivir, de la fuerza heroica y de la glorificación del hombre, criterio que compartiría con Nietzsche hasta su ruptura con él. Ambos querían retornar a los fuertes valores del mundo antiguo. Los dos creían que aquel viejo mundo heroico había sido destruido por «la moral de esclavos», que predicaba compasión y blandura



El actor Ludwig Geyer (1779-1821).

y que había sido introducida en el mundo por el judaísmo y su retoño el cristianismo, con lo que desapareció la comprensión verdadera del individuo y de la naturaleza. El hombre fue apartado de sí mismo y fue puesto a disposición de un Dios absoluto y supra-humano. Europa, en otro tiempo completamente pagana y libre, había sido esclavizada por el Dios judío a través de la cristianización, y el hombre por medio de sus rígidas leyes y su estricta moral había sido privado de su libertad y de su amor absoluto, y por lo tanto sometido a lo que Wagner llamaba «el chaleco de fuerza de la moral». Wagner cuyos impulsos revolucionarios se vieron potenciados por su amistad con Bakunin y su participación en el alzamiento de Dresden en 1848, ansiaba sin embargo una revolución todavía más profunda a través del arte. Defendía una Europa liberada de los grilletes del judaísmo y del cristianismo.

Únicamente un pueblo como el alemán, cuyas tribus germánicas habían probado ser las más resistentes a la cristianización y por lo tanto, habían permanecido más enraizados en la esencia de las cosas resistiendo a las influencias judeo-cristianas de Dios, Estado y mercantilismo, podría ser capaz de crear el arte verdadero, el que nace del amor absoluto restaurando al hombre, al hombre mismo. Por ello Wagner defendía que los alemanes tenían que luchar por su emancipación de los judíos (quienes habiendo expulsado en el pasado a sus dioses naturales para sustituirlos por su Jehová vengador ahora estaban esclavizando al pueblo alemán mediante el lucro y el dinero) para crear un mundo desjudaizado y descristianizado, en el que el individuo fuera su propio Dios y su propio Rey, y en el que la única ley serían sus propios deseos.

Únicamente alguien que fuese descendiente de la raza germana tendría la posibilidad de arrancar este yugo. Solamente el Artista Integral, el gran Poeta-Filósofo conocedor de la Psique, Inconsciente y Pasiones Humanas, podría lograr ese arte verdaderamente pagano, ese arte del futuro, en el que el artista al expresar libremente sus propias fantasías, necesidades, aspiraciones y conflictos articula los de toda una sociedad. Y no cabe duda de que Wagner se con-

sideraba a sí mismo como esa figura casi mesiánica que redimiría artística y espiritualmente a los germanos y por ende al mundo entero de la ética judeo-cristiana y de su mercantilismo. Y esta revolución por medio del arte y para el arte sería lo que, junto con su gran talento e inspiración, le permitiría la creación de «La Obra de Arte Total»: *Gesamtkunstwerk*, en la que como él decía, todas las artes tenían la misma importancia: música, canto, drama, filosofía, poesía, teatro, escenografía, interpretación...

Logro, que sin duda como escribió Thomas Mann, ayudaría a conseguir la filosofía de Schopenhauer que, a través de su influencia en el compositor, permitiría a este liberar su música de sus ataduras y le dio valor para que fuera ella misma, y que como expresó Ernest Newman no es que sea una forma artística que combina todas las artes, sino que es una forma artística que combina todos los talentos de Wagner, siendo fruto del trabajo simultáneo de la imaginación de un compositor, de un dramaturgo, de un director, de un escenógrafo y de un mimo, combinación que no había existido antes en un solo individuo ni ha existido después, y que con toda posibilidad no volverá a existir.

Dentro de la creación wagneriana, será en el *Anillo del Nibelungo* y en *Parsifal* donde encontremos

una de las más claras manifestaciones de La Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*). Obras que, según algunos y en unas curiosísimas interpretaciones, tienen la intención de constituir un paso para el logro de esa emancipación tan deseada. En la primera la alegoría nos dice que los dioses paganos Wotan, Donner y Froh pierden su poder como consecuencia de sus contactos con Fasolt y Fafner (representantes de la Iglesia Cristiana y del Estado opresivo), rota la moral por el incesto Wotan logra el milagro del hombre alemán absolutamente libre: Sigfrido, un redentor pagano que consigue lo que Wagner denomina: «el accionar redentor del mundo», y simbolizando el éxtasis de su unión con Brunilda, la restauración del arte verdadero mediante la fusión de la música y de la poesía... Treinta años más tarde, Wagner después del fracaso, en lo que se refiere a la taquilla del *Anillo*, escribió: «Los alemanes no tienen interés en dioses y héroes paganos, quieren ver algo cristiano», y creó *Parsifal* que, si en lo superficial es cristiano, en el fondo es pagano, blasfemo y tremendamente anti-judío: Titurel (personaje que en realidad es Wotan) ha otorgado a su hijo Amfortas el derecho de ser el guardián del Grial; Amfortas ha sucumbido al contacto lascivo con Kundry y ha sido envenenado por una herida

producida por Klingsor, y las consecuencias son: la muerte de Titurel y la impotencia de Amfortas y del mundo del Grial, que representa al pueblo alemán; únicamente Parsifal, un ser absolutamente puro podrá traer la redención.

Es indudable que en Europa se había venido formando con los siglos un sentimiento de aversión instintiva y de repulsión hacia el pueblo judío. Fobia que se vería incrementada cuando, a partir de la Revolución Francesa, a principios del siglo XIX, los judíos comenzasen a abandonar los guetos quedando allanado el camino hacia su asimilación en la sociedad burguesa, iniciándose un renacimiento judío de proporciones poco menos que increíbles que permitió a los judíos la cosecha de tantos y tantos logros no solo en el terreno del arte sino también y principalmente en el de las ciencias, gracias como señala Bryan Magee al abandono que estos comenzaron a hacer de su estricta y rígida tradición religiosa e intelectual. Así la violenta irrupción del anti-semitismo en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, debe de considerarse como la frustrada respuesta de aquellos sectores de la sociedad que eran incapaces de alcanzar el anhelado status burgués. De forma que se fue generando un racismo que en Alemania derivó ha-

cia la superioridad de la raza aria frente al judaísmo.

En la imaginación wagneriana los judíos simbolizaban la figura del usurpador, del intruso, del adversario evangélico que había osado traficar con el arte sublime y casto de la música. Por ello, esta imagen le brindaba la oportunidad de alzarse en una suerte de redentor enviado para salvar a la música alemana de la decadencia y de la esterilidad a la que la habrían abocado los judíos. Es de la música y del arte, de donde según Wagner debían de desapare-



Caricatura de Wagner de Karl Clic en la revista satírica vienesa *Humoristische Blätter* (1873). Las facciones exageradas del compositor aluden a los rumores de que tenía antepasados judíos.

cer los judíos, en ningún caso estaba implicando la muerte, exterminio y aniquilación del pueblo judío.

Wagner, fallecido cincuenta años antes que el Nacional-Socialismo, y cuyas ideas, antes de encaminarse hacia el nacionalismo, lo hicieron hacia la fraternidad y el socialismo, no pudo impedir que Hitler y todo su staff se apropiaran de sus ideas y de su música para distorsionarlas y, con esa interpretación tan tergiversada que hicieron de su obra, llevarla a la connotación que hoy se pretende. Además, no fue Wagner el único intelectual que escribió textos antijudíos, la lista de autores que dejaron textos muy duros contra el pueblo judío es interminable: Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Víctor Hugo, Unamuno... (y no por ello se han puesto en entredicho *El Quijote*, *Fausto*, *La Divina Comedia*...)

Y aunque esta defensa no sea necesario realizarla dentro de los círculos wagnerianos, sí que creo que estamos obligados a hacerla fuera de su ámbito para impedir que se haga tan bastarda e ilícita utilización del nombre de un compositor que además de ser uno de los más grandes genios de la humanidad nos dejó el legado de su música con el que tanto disfrutamos y con el que tanto podrán disfrutar las generaciones futuras.

ANTONIO MORAL RUBIO

Antonio Moral Rubio (1956, Puebla de Almenara, Cuenca, España) es el fundador de la prestigiosa revista musical *Scherzo*, fue su primer director desde 1985 hasta 2001 y director de la Fundación Scherzo desde 2001 a 2005. Desde 1986 hasta 2005 se responsabilizó de la organización de los conciertos promovidos por *Scherzo* y de la dirección artística del Ciclo de Grandes Intérpretes en el Auditorio Nacional de Música de Madrid y del Ciclo de Jóvenes Intérpretes (2002-2005).

Fue fundador y director del Festival Mozart de Madrid, desde su creación en 1988 hasta su desaparición en 1997. En 1998 la Alcaldía de La Coruña le encargó la creación de un nuevo Festival Mozart, del que fue su responsable artístico hasta 2002.

En 1990 le fue encomendado el diseño y la puesta en marcha del Programa de Música de la Fundación Caja Madrid, entidad de la que ha sido asesor musical y responsable artístico hasta agosto de 2005. Además de coordinar y organizar una media de doscientos conciertos anuales en el marco de esta fundación, ha dirigido artísticamente desde su creación el ciclo sinfónico (1991-1994) y



dos de los ciclos musicales más reputados de Madrid: el Liceo de Cámara, que tiene lugar en el Auditorio Nacional de

Música (1992-2005) y el Ciclo de Lied, que se celebra en el Teatro de la Zarzuela desde 1994.

De 2001 a 2006 fue director artístico de la Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Desde 1998 hasta 2003 fue miembro del Comité Internacional del Concurso Internacional

de Piano Umberto Micheli de Milán (Italia), impulsado por Maurizio Pollini, Pierre Boulez y Luciano Berio.

En 2005 entró a formar parte del jurado permanente del prestigioso concurso de canto Operalia, con sede en París, y cuya presidencia ostenta Plácido Domingo.

Desde septiembre de 2005 hasta agosto de 2010 fue director artístico del Teatro Real de Madrid.

En julio de 2010, fue nombrado primer director del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), organismo dependiente del INAEM que gestiona artísticamente el Auditorio Nacional de Música y el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre otras actividades.

LA TRANSGRESIÓN DEL WAGNER ACTUAL

**Conferencia de Antonio Moral
en el Festival de Bayreuth de 2013,
pronunciada en el Salón Rococó
de la fábrica de pianos Steingraeber
el 7 de agosto de 2013.**



En primer lugar quiero agradecer, tanto a la dirección de los Amigos del Festival de Bayeruth como a la Asociación Wagneriana de Madrid, y de forma especial a su presidenta Clara Bañeros, que me hayan dado la oportunidad de ofrecer la presente conferencia, aquí en Bayreuth en un año tan señalado [el del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner] y en un lugar tan especial y con tanto significado para esta ciudad, como es su histórica fábrica de pianos de Steingraeber & Söhne Bayreuth. También quiero extender mi agradecimiento a la dirección de esta casa [Steingraeber] por su hospitalidad y las facilidades técnicas que nos han dado para poder ilustrar la charla que nos ocupa, además de felicitarles por la estu-



da labor cultural que están llevando a cabo en este verano de celebraciones wagnerianas al permitir acoger aquí en esta hermosa casa, nada menos que a veintitrés conferenciantes de diferentes países y en varias lenguas, entre ellas el español, que tiene lugar en la mañana de hoy.

Un poco de historia

Antes de centrarnos propiamente en el tema que hoy nos ocupa, me gustaría hacer un poco de historia que nos ayudará a comprender algo mejor la evolución de las representaciones wagnerianas ceñidas al Festival de Bayreuth. La Segunda Guerra Mundial marcó un antes y un después en el mundo cultural y en la interpretación de la música wagneriana. Y Alemania fue el epicentro

de esta brutal contienda bélica, que sufrió, como todos sabemos, el vuelco más profundo. Además de ser la gran perdedora, no solo en términos bélicos o políticos, lo fue también en el ámbito social, económico y, por supuesto, en el cultural. Además, una gran parte de sus artistas, escritores, músicos e intelectuales habían abandonado un país que quedó literalmente triturado. Muchos de ellos no pudieron salir y fueron perseguidos, marginados o murieron gaseados en los crueles campos de exterminio nazi de forma inhumana. Pero también los afines al régimen nazi, una vez terminada la contienda, fueron borrados del mapa tras un largo proceso de desnazificación, bien porque habían simpatizado o bien porque fueron colaboradores o activistas del bando perdedor, como fue el caso de Winifred Williams, esposa de Siegfried Wagner y por tanto nuera del compositor.

Winifried Wagner, que se hizo cargo de la dirección del Festival en 1930, a la muerte de su marido, aguantó hasta el 9 de agosto de 1944, día en que cerró sus puertas el mítico teatro de la *Verde colina* con una última representación de *Los Maestros Cantores*. Ya terminada la guerra, en 1947 Winifred fue procesada y acusada con el segundo grado de implicación nazi por «activista», aunque luego después, gracias a «las influencias

de la familia», la sagaz Winifried un año más tarde consiguió que se le rebajara la sentencia en un grado hasta ser declarada «menos culpable» con el fin de evitar la prisión.

El Festival de Bayreuth, que fue uno de los grandes focos culturales de la propaganda nazi, nunca quedó al margen de estos dramáticos acontecimientos. Es más... todavía hoy, que se siguen escribiendo ríos de tinta al respecto, continúa pesándole el estigma nazi. Pero, a pesar de todo, lo cierto es que el Festival con más solera musical de Alemania reabrió sus puertas en el verano de 1951. Y con su reapertura se iniciaría una nueva y gloriosa etapa liderada por los dos nietos varones del compositor: Wolfgang y Wieland Wagner, que habían sido nombrados codirectores del Festival tres años antes –en 1948– con el fin de reflotar ese gran buque insignia de la cultura alemana que era el Festival wagneriano.

Wieland Wagner: pintor de la luz

Wieland Wagner (1917-1966) fue el primer director de ópera wagneriano estrictamente «moderno». Creó un nuevo estilo escénico, no solo para actualizar la obra de su abuelo –que fue el repertorio fundamental con el que se dio a conocer mundialmente y por el que hoy se le recuerda y admira– sino también con otros compositores del área germánica

como Beethoven (*Fidelio*), Weber (*Der Freischütz*), R. Strauss (*Salomé* y *Electra*), Berg (*Wozzeck* y *Lulu*) o Carl Orff (*Antigona*); italianos como Monteverdi (*Orfeo* en Munich [1953] y Stuttgart [1955] o Verdi (*Aida* en Berlín y *Otello* en Francfort) y otros algo más exóticos como la *Carmen* de Bizet en Hamburgo [1958].

Wieland revolucionó el componente visual del teatro lírico imponiendo una ruptura total con el rancio y caduco estilo naturalista de telones pintados que permanecía inmóvil en la *sagrada colina* después de casi siete décadas. El suyo fue un arte profundamente simbolista, claramente influido por la obra del escenógrafo y decorador suizo Adolphe Appia (1862–1928), gran impulsor de la obra wagneriana que siempre rechazó la representación plana en dos dimensiones para comenzar a reivindicar la puesta en escena tridimensional, porque creía que «los matices de la sombra eran tan necesarios como la propia luz» y también porque «ayudaba a crear una mayor conexión entre el intérprete el tiempo y el espacio». Gracias a su trabajo sobre la intensidad de la luz, el color y su inteligente manipulación, Appia abrió una nueva perspectiva de la concepción escénica que sirvió de inspiración a Wieland para crear y desarrollar un lenguaje propio, con tres elementos característicos:

- Fuerte expresividad interna e inmovilidad de los intérpretes.
- Creación de un espacio desnudo.
- Sabio manejo de una cuidada iluminación creadora de atmósferas.

Se dice con razón que Wieland Wagner «pintaba con la luz». Lo cual es cierto, pero también hay que apuntar en su haber que consiguió un hito no menos importante: agilizar la puesta en escena y evitar los tediosos cambios de las pesadas escenografías y los telones pintados. Wieland fue uno de los fundadores del *Regietheater* y estuvo muy enraizado con el drama clásico griego –que admiraba profundamente– y siempre se sintió influido por el «teatro psicológico» de dramaturgos como el francés Paul Lefèvre (1885–1983).



Wieland Wagner.

Gracias a Wieland Wagner, Bayreuth vivió entre 1951 y 1966 su verdadera «Edad de oro» artística y pasó a conocerse como el «Nuevo Bayreuth». Quizás más «nuevo» y «moderno» que el actual, aunque hoy se cuenta con todos los adelantos técnicos inimaginables en su tiempo –láser, vídeo de alta resolución, iluminación móvil, etc.– y que, como es natural, nuestro protagonista no conoció. ¿Se imaginan ustedes qué hubiera sido de la dirección escénica actual en este intrincado y complejo mundo de la ópera si este genial hombre de teatro no hubiera sido víctima del cáncer de pulmón que se lo llevó por delante en Munich, el 17 de octubre de 1966, cuando aún no había cumplido los 50 años? El primogénito de los cuatro hijos de Sigfried y Winifred –Wieland– legítimo heredero del *Clan Wagner*, dirigió las «diez óperas mayores» de Richard Wagner, incluida la *Tetralogía* que se escenificó en dos producciones diferentes (1951–58 y 1965–69) a lo largo de los 13 años de su corto pero intenso reinado, pero sería el *Parsifal*, que reabrió el Festspielhaus en el verano de 1951, tras la apertura oficial con la emocionante *Novena* de Beethoven dirigida por Furtwängler, el título que se convirtió en el estandarte del renovado y democratizado Festival wagneriano. Estrenado el 30 de julio con el gran gurú wagneriano en el

foso, Hans Knappertsbusch, y un reparto de ensueño –encabezado por Windgassen, Mödl, London y Weber–, hay que señalar, según cuentan las crónicas, que el impacto de este *Parsifal* fue tal, entre la melomanía de la época y la prensa acreditada, que sesenta y dos años después se sigue considerando como «una de las más extraordinarias producciones» de la historia de la ópera y la «más emocionante» de cuantas se han ofrecido tras su estreno en aquella misma sala en el histórico verano de 1882. En un testimonio de la época, el prestigioso crítico y musicólogo inglés Ernest Newmann, que ejercía la crítica desde 1920 en el *Sunday Times*, finalizaba su reseña publicada en agosto de ese año de la siguiente manera: «No solo ha sido el mejor *Parsifal* que jamás he presenciado, sino que con él he vivido una de las tres o cuatro experiencias espirituales más emotivas de mi vida».



***Parsifal* de Wieland Wagner (1951).**

Esta claro que Newmann no fue el único sorprendido y que la nueva producción de Wieland debió coger por sorpresa a los dos mil doscientos privilegiados que asistieron ensimismados al estreno de esta nueva visión del *sacrosanto* festival escénico, creyendo que se iban a encontrar con una reposición más o menos novedosa del mítico drama wagneriano, que tradicionalmente reinaba en la anquilosada tradición prebélica. No fue así y el genial nieto del compositor creó un nuevo discurso escénico que iba a revolucionar la historia operística moderna. El impacto fue tal que la producción se mantendría en cartel durante las dos décadas siguientes. En concreto hasta 1973. «El espacio natural pintado del bosque sagrado de antaño –según cuenta Pierre Flinois– dio paso a una escena diáfana circundada por un gran ciclorama de color cambiante, que acoataba un amplio y turbador espacio, sutilmente iluminado por unos haces de luz oblicuos que llegaban del lateral del escenario y que creaban un juego de luces y sombras similar al ambiente que crea el sol cuando se cuela a través de los árboles del bosque. La clave radicaba precisamente en este punto: recrear la atmósfera idónea para que cobrase todo su sentido el drama». Un drama, que según Pierre Boulez es como «una síntesis entre el mundo de las pasiones

y la ópera, entre el espectáculo abstracto o imaginario y el más concreto o teatral. Entre Bach y Mozart».

Fue el propio Boulez quien dirigió esta misma producción entre los años 1966 y 1970, con la excepción del verano de 1969, que estuvo en manos de Horst Stein por indisposición del gran músico francés. Pero sería el gran Knapperbutsbusch, antecesor ilustre, quien la iba a dirigir más veces, nada menos que en cincuenta y cinco ocasiones [del total de las noventa y cinco que bajó al foso del Festpielhaus entre 1951 y 1964]. El prestigioso *Kapellmeister* alemán se convertiría así en el icono musical del «Nuevo Bayreuth», dirigiendo ininterrumpidamente hasta 1964, un año antes de su muerte, aunque en 1953 abandonara el Festival indignado, precisamente por las discrepancias surgidas con Wieland Wagner por este *Parsifal* a cuenta de la no aparición de la tradicional paloma al final del segundo acto, lo que provocó la ira de Kna, que lo acusó de traicionar la memoria de su abuelo. Poco duraría la rabieta y Kna regresó de nuevo a la *Verde colina* en verano de 1954, cuando constató que había sido sustituido por Clemens Krauss, colega al que odiaba profundamente [y dicen las malas lenguas que por eso volvió: «No podía soportar que un *frívolo austriaco* se hiciera cargo de una em-

presa musical que tenía más de *misión religiosa* que de representación teatral». Pero hay que subrayar que sus interpretaciones de esta obra durante trece ediciones consecutivas, lo convirtieron en el director que más veces la dirigió en Bayreuth y, con la perspectiva temporal, sus interpretaciones están consideradas hoy día «referencias absolutas». De esas trece ediciones, doce de ellas se hallan recogidas en disco y solo la de 1955 no está editada.

Wieland Wagner escenificó dos producciones diferentes de la *Tetralogía* en Bayreuth, alternándose con otras dos de su hermano Wolfgang [la primera en 1960 con Rudolf Kempe en el foso y la segunda en 1970 con Horst Stein]. Su madre Cósima presentó su *Ring* en 1893, que estuvo en cartel hasta 1914 con un total de veintinueve ciclos escenificados, aunque Siegfried se responsabilizó de la producción a partir de 1901 y además la dirigió musicalmente en seis ocasiones entre 1896 y 1906. Después, en 1924, tras el cierre forzoso por la Primera Guerra Mundial, Siegfried presentaría su propia nueva producción, con Michael Balling empuñando la batuta y se ofrecieron catorce ciclos hasta 1931. Solo en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, entre 1933 y 1942 (dieciocho ciclos en total), la *Tetralogía* no

sería dirigida por un miembro de la familia Wagner. La tradición fue rota por Heinz Tietjen –nacido en Tánger en 1881– que fue director artístico del Festival de Bayreuth entre 1931 y 1944, por su afinidad con el partido nazi, bajo la dirección entonces de Winifred Wagner, con la que se rumoreó que mantuvo una relación personal.

Así pues, desde 1876, fecha del estreno con Richard Wagner y Hans Richter como directores, hasta 1976, con la revolucionaria producción de Chéreau y Boulez, el *Ring* había sido coto exclusivo de la familia Wagner, con la excepción de los años de Tietjen. La primera producción de Wieland fue estrenada en el verano de la reapertura, al día siguiente del estreno de *Parsifal*, es decir el 31 de julio de 1951. Intentó contar con Furtwängler, que acababa de superar con éxito el proceso de desnazificación, pero este se negó a volver a dirigir en el foso del *Festspielhaus*. Finalmente, Furtwängler dirigió el concierto que abrió el Festival, el 29 de julio, con la *Novena* de Beethoven, y así fue cómo aterrizó en Bayreuth la joven estrella emergente de la dirección musical de ese momento, Herbert von Karajan, alternándose en los ciclos con Knapperbusch. Pero muy pronto el impetuoso y joven Maestro salió tarifando con todos, en

especial con su mentor. En el siguiente video mostraremos un fragmento de los ensayos de *El Anillo* en 1965 con Wieland y Karl Böhm en el foso y un histórico reparto encabezado por Theo Adam, Matti Talvela, Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, James King, Leonie Rysanek y Martha Mödl.

Pero volviendo a la escena, *Parsifal* fue el título de Wieland que más tiempo permaneció vivo en Bayreuth. Su retirada del cartel en 1973 fue profundamente criticada, tanto por la prensa alemana e internacional como por una afición que la veneraba y la consideraba tan *sagrada* como la propia obra de Wagner. De esta manera, su hermano Wolfgang, dueño y señor del Festival desde 1966, anunció por fin que en 1975 se iba a representar una nueva producción, naturalmente dirigida por él mismo, que a la postre se saldó con un sonado fracaso. El Festival daba así un giro de ciento ochenta grados hacia atrás, acercándose de nuevo a la rutina escénica, que fue santo y seña de los años prebélicos. Pero como Wolfgang no quedó satisfecho del todo con su torpe iniciativa, catorce años después –en 1989– presentó de nuevo, a bombo y platillo, una segunda producción propia de *Parsifal*, que al igual que la anterior fue abucheada y muy criticada «por su falta de talento y ausencia de modernidad», pero para

entonces el «viejo lobo» contaba con la inestimable complicidad de James Levine, que se había hecho cargo musicalmente en 1982 de la anterior producción de *Parsifal*, encomendada a Götz Friedrich, y que saldó con un gran éxito personal sobre todo para el maestro norteamericano que ya se había convertido –por derecho propio– en el nuevo *Kapellmeister* de Bayreuth. Pero esta ya es otra historia...

Wolfgang Wagner: luces y sombras

Wolfgang Wagner, muy criticado por su ambigua gestión de los últimos años de mandato y más aún por sus rancias puestas en escena del principio, permaneció en el cargo hasta 2008, dos años antes de su muerte, acaecida por causas naturales el 21 de marzo de 2010, cuando ya había cumplido los 90 años. Fueron pues, casi sesenta años (cuarenta y cuatro de ellos en solitario), al frente de un certamen en el que hubo «luces y sombras», como es natural en una gestión tan larga, aunque en la última década se enareció mucho el ambiente, pues siempre estuvo enzarzado con los asuntos sucesorios, que por otro lado desataron una fuerte disputa familiar entre varios miembros de la familia, orquestada por su segunda esposa Gudrun (que llegó a ser nombrada directora), dan-

do así abundante carnaza mediática en cada inauguración del Festival. Con todo, lo cierto es que Wolfgang fue un personaje mucho más moderno y atrevido como intendente que como artista. Aunque también, todo hay que decirlo, fue un diplomático hábil en la gestión de las crisis financieras que atravesó la fundación pública que viene gestionando el Festival después que este pasara a manos públicas y, lo que es más importante, supo ser lo bastante flexible en su gestión artística planteando una programación abierta, sin perder de vista el legado tradicional del abuelo, que siempre respetó. Hay que reconocerle pues su olfato y tesón artístico, logrando atraer a Bayreuth por prestigio –y no por dinero– a la flor y nata de la interpretación wagneriana del momento.



Wolfgang Wagner, Gudrun y Katharina.

No haremos referencia al apartado vocal, pues ya lo hizo con sumo detalle el ilustre experto, Arturo Reverter, hace un par de años en esta misma sala con una interesante y documentada conferencia sobre la materia – como hemos podido luego leer en el último número de *Hojas Wagnerianas* de la AWM– y donde fueron desgranadas, analizadas y ponderadas las voces que han pasado por este Festival durante más de un siglo. De todas formas es *vox populi* que Bayreuth no es ajeno a la crisis vocal actual, muy acusada en los últimos años, aunque a veces la elección e idoneidad vocal de los cantantes –no siempre afortunada o posible– han hecho que los festivales de las dos últimas décadas no brillen con la misma luz de antaño. Pero todo ello daría para otra conferencia...

Como decíamos antes, Wolfgang Wagner, en el aspecto más positivo de su gestión supo rodearse de buenos compañeros de viaje y consiguió asociar musicalmente al Festival a partir de la década de los setenta –tras la muerte de su hermano– a cinco importantes maestros: Pierre Boulez, James Levine, Daniel Barenboim, Giuseppe Sinopoli y Christian Thielemann, que soportaron sin duda el peso musical del Festival y que salvaron de la quema muchas representaciones. A ellos

hay que añadir las presencias más o menos fugaces de André Cluytens, Wolfgang Sawallisch, Georg Solti, Rudolf Kempe, Karl Böhm, Antonio Pappano, Daniele Gatti y, sobre todo, el genial Carlos Kleiber, que dirigió las históricas funciones de *Tristán e Isolda* entre 1974 y 1976. Pero no sería justo citar el «sordo e impagable» trabajo de dos estupendos *Kapellmeister*: Hors Stein, que a la chita callando hizo un magnífico trabajo en el foso –y así lo entendió Wolfgang que lo premió con la dirección musical de su segundo *Ring*, estrenado en 1970– y Peter Schneider, que siempre ha sido llamado para apagar los fuegos de la «santa casa» y resolver las *espantadas* de otros muchos colegas, como el sonado fracaso musical del japonés Eiji Oue, que fue llamado para dirigir el nuevo *Tristán* de Marthaler (2005).

El taller de Bayreuth

Tras este breve apunte musical volvemos a la escena. Mientras Wolfgang Wagner continuaba administrando el Festival, a principios de los años setenta, la producción de las obras las dejó en manos de una serie de nuevos directores de escena. Es lo que Wolfgang bautizó como *Werkstatt Bayreuth* (El taller de Bayreuth). La idea era convertir el Festival en un laboratorio operístico, dando la oportunidad a estos directores de experimentar con nuevos métodos

de representación. Así Wolfgang se ganó para la causa wagneriana a los principales realizadores del momento. Nombres como los de Patrice Chéreau, Götz Friedrich, Harry Kupfer, Werner Herzog, Jean-Pierre Ponnelle, Heiner Müller o Jürgen Flimm, le dieron prestigio y fama al Festival.

La producción más exitosa de *Werkstatt Bayreuth* fue el ciclo del *Anillo*, con motivo de la celebración del centenario de su estreno, bajo la dirección del francés Patrice Chéreau (y Pierre Boulez a la batuta). Chéreau utilizó un montaje del siglo XIX renovado, siguiendo la interpretación de George Bernard Shaw, que veía el *Anillo* como una obra de carácter social sobre la explotación de la clase obrera por los ricos capitalistas del siglo XIX. La audiencia se vio dividida entre aquellos que consideraron la obra una ofensa y aquellos que la consideraron como el mejor *Ring* jamás producido. La polémica no tenía precedentes en la historia del Festival



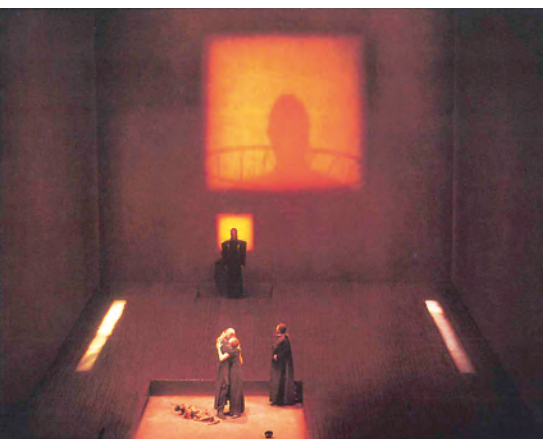
Después, con el paso del tiempo este *Anillo* se ha convertido en el icono de la modernidad en Bayreuth.

Con Sir Peter Hall director de la prestigiosa Royal Shakespeare Company, el nuevo *Anillo* de 1983 falló estrepitosamente en su intento de restablecer la interpretación «tradicional», a pesar de contar con un gran wagneriano en el foso, Sir Georg Solti. Había quedado claro pues que tras este fracaso del tándem Hall/Solti había que mirar al futuro. No había vuelta atrás después del poso de modernidad que había dejado la producción de Chéreau. Fue el momento de Kupfer y Barenboim, que se instalaría en Bayreuth durante una larga temporada como el dueño musical de la *Verde colina*. Con Harry Kupfer llegó el «Anillo futurista», que se valió de las últimas tecnologías a su alcance para conseguir una brillante realización escénica, apoyada en el rayo láser y que se puso tan de moda precisamente a partir del estreno de aquella producción en 1988. El *Ring* de Kupfer, a pesar de los espectaculares decorados de Hans Schavernoeh y el magnífico uso de la iluminación con predominio del láser, el neón y los focos móviles, tuvo un carácter marcadamente pesimista, envuelto por un mundo futurista inspirado en las obras de los años setenta del gran artista plástico alemán Anselm

Kiefer. Producción muy impactante en lo visual y virtuosa en la dirección de actores pero que dejó un sabor sombrío y desesperado. Hubo guiños a los círculos de luz y la idea de plasmar una escena infinita, como le gustaba a Wieland, que traspasara el vacío para perderse en el más allá, sin un fondo aparente. Y también aparecerían dos enormes gigantes, en una clara alusión al *Ring* del centenario, pero ya no causarían el mismo impacto que en el año 76.

Pero el mayor acierto de Wolfgang Wagner fue, sin duda, descubrirnos el inmenso talento del malogrado Heiner Müller en el portentoso *Tristán* de 1993, su primera ópera, con un Barenboim en estado de gracia permanente y dos solistas que tocaban el cielo cada noche en su escena de amor del segundo acto: Sigfried Jerusalem y Waltraud Meier. Eric Wonder plasmó una atmósfera onírica para el primer acto, como si se tratara de un gran cuadro de Rhotko con una profundidad tridimensional que hacía que los personajes deambularan en un espacio intemporal e irreal. O bien aquella estremecedora desolación del tercero truncada por unos instantes con la repentina aparición de Isolde envuelta en un cegador rayo de luz, que nos abría fugazmente la puerta del optimismo. El paso del tiempo ha ratificado

la grandeza y la originalidad de una producción redonda de principio a fin. Müller acertó al concentrar todo el drama en los personajes como si nada existiera más en el mundo y Daniel Barenboim encontró en este *Tristán* su mejor medio de expresión como músico y director de orquesta. Música y escena se fundieron en un todo indisociable.



***Tristán e Isolda* de Heiner Müller (1993).**

¿Pero por qué esa fusión indisociable de música y escena es tan cara hoy en día? ¿Por qué ocurre justo todo lo contrario? En el mundo de la lírica –de cualquier ópera, no solo de las de Wagner– es evidente que el factor decisivo para que una obra sea aceptada en toda su dimensión, radica en la Música. La mayoría de la óperas que conocemos, incluso aquellas que más nos emocionan presentan deficiencias dramáticas evidentes y argumentos inverosími-

les. Los personajes a veces son de cartón piedra y la calidad literaria de los textos deja mucho que desear. Algunas de las más populares, como *El Trovador*, *I Puritani*, la *Trilogía Tudor* de Donizetti y muchas óperas barrocas poseen textos muy deficientes o incomprensibles y no por ello dejan de representarse con gran éxito. *La Flauta mágica* de Mozart, que es una obra maestra del género, su texto no siempre es fácil de comprender. En cambio entusiasma a los niños ¿Por qué? La respuesta está en la Música.

No es el caso de Wagner, cuyos libretos propios –no siempre fáciles de asimilar– tienen calidad literaria, pero ¿si no fuera por la genialidad musical que encierran sus diez grandes óperas ustedes creen con sinceridad que hoy se seguirían representando con tanta actualidad y generando tantos ríos de tinta? Personalmente, mi respuesta es que no. Pero sobre Wagner, como sugiere Bryan Magee, apenas se habla de su música, se habla generalmente de sus ideas políticas, artísticas, revolucionarias, filosóficas o religiosas, pero muy poco de su música. Se escriben cientos de libros sobre su vida, sin duda muy interesantes, se vuelve una y otra vez sobre la mitología de sus óperas y sus orígenes, por no hablar de los miles de textos dedicados a desentrañar sus famosos *Leitmotiv*. Además se ofrecen cientos

de conferencias como la que hoy nos ocupa, se montan controvertidas y animadas tertulias en programas de radio e internet relacionando a Wagner con el nacionalismo alemán, el antisemitismo, el nazismo o sus creencias religiosas. En fin, cientos de cuestiones en torno al controvertido y apasionante personaje. Se buscan decenas de relaciones, hablamos de casi todo lo que le rodea, pero muy poco se habla o se escribe de su música. Sorprendentemente, el propio Wagner, apenas dijo nada o muy poco de la música de sus obras, siempre muy complejas y complicadas de desentrañar, aunque tenía un total dominio de la armonía y la orquestación. Características que explican en gran medida su grandeza como compositor. Probablemente por ello nunca tuvo la necesidad de explicarse musicalmente que tuvieron Arnold Schoenberg o Pierre Boulez. Pero como concluye Brian Magee, «Wagner era consciente de que su música tenía un poder especial para conmover e incluso para perturbar el estado de ánimo de las personas». Y eso tiene mucho que ver con la psicología de llevar el inconsciente a la conciencia. Pero para eso hay que adentrarse en un berenjenal mucho más complicado, que otros eruditos como mi buen amigo Arnoldo Liberman, aquí presente, podría explicar mucho mejor que yo.

La Música es lo que queda

En fin, viene a cuenta todo este exordio, para demostrar que sin un conocimiento musical profundo de los equipos artísticos (directores de escena y escenógrafos) o al menos un cierto gusto musical, no hay ópera que triunfe por mucha especulación teatral que se monte a su alrededor. La música es lo que al final queda de una representación tantas veces pueril y gratuita. Pero Wagner, además de ser un genial compositor, era un estupendo dramaturgo, al igual que Mozart, y tenía un especial talento para comprender y plasmar el funcionamiento más íntimo de la mente humana. Ernest Newman lo expresa perfectamente cuando dice que «cada uno de sus personajes, cada una de las situaciones que creaba, son el fruto simultáneo de la imaginación de un músico, un escenógrafo, un actor-cantante y un director escénico». Esa combinación no había existido en ningún otro individuo antes de que llegara Wagner a este mundo. Sin duda era un genio polifacético que buscaba obsesivamente la «obra de arte total», pero también hay que reconocer que tuvo la gran suerte de que su mayor talento residía en el aspecto más sustancial de su obra, y que no era otro que la «Música». La música es al final lo único a lo que nos agarramos cuan-

do una representación de Wagner o de cualquier otro compositor no funciona escénicamente. Hoy somos muchos los aficionados que salimos de una función del *Festspielhaus* diciendo: «Al final cerré los ojos para poder agudizar el oído». ¿Es cierto o no? ¿Cuántos de los aquí presentes pueden confirmar esta experiencia?

Es precisamente en este punto donde creo que radica la raíz del problema. Donde surge la cuestión de si existe perversión o transgresión en la interpretación del Wagner actual. ¿Qué ha ocurrido de un tiempo hasta parte para que la mayoría de las nuevas propuestas de Bayreuth hayan naufragado estrepitosamente y sean tan criticadas por su falta de rigor en el planteamiento escénico-musical o se vean envueltas en continuas polémicas mediáticas y sonadas broncas del público? ¿Quiénes son sus responsables y por qué?

La respuesta, a tenor de las experiencias de los últimos años, parece radicar en que hoy se prescinde de lo esencial: la partitura. Pero hay un fin: lograr la notoriedad. Por eso se buscan extravagantes perversiones, en las que incurren con frecuencia la mayoría de los actuales directores de escena, que se apoderan de las ideas que rondan tal o cual obra de Wagner –o peor aún, como dice Magee, «se

apoderan de las ideas que aun siendo ajenas parecen relevantes»– y es ahí, a partir de esa falsa premisa, con la que estructuran sus absurdas puestas en escena distorsionando y banalizando la visión global de la obra. Generalmente los directores de hoy utilizan la escena para transmitir ideas o hechos ligados a la actualidad más cercana, aderezadas con un fuerte componente político o sociológico, como ocurrió con el repaso histórico que hizo Stefan Herheim de la agitada historia alemana en el último *Parsifal*.



***Parsifal* de Christoph Schlingensiefel (2005).**

Pero Herheim no llegó en ningún caso a los extremos de Christoph Schlingensiefel (prematuramente desaparecido) y que consiguió enervar al respetable con una versión «sacrílega» del sacrosanto festival wagneriano. Tal fue el escán-

dalo que se montó con esta hiperactiva producción, con una escena saturada de imágenes en continuo movimiento, que tuvo que ser retirada del cartel tres años después. El polémico director alemán no se conformó con amalgamar la acción de *Parsifal* con rituales africanos-vudús, sino que montó su propio espectáculo y transformó profundamente los dos primeros actos y modificó notablemente el tercero en un proyecto que fue concebido por el mismo como un *work-in-progress*, como queriendo recordar aquella experimental *Werkstatt* de los años setenta. Justo en el polo opuesto se podría situar el gélido y estático *Tristán* de Christoph Marthaler, una visión metafísica del amor donde no existía lirismo alguno ni acción externa en los personajes, que podían permanecer inmóviles hasta la extenuación durante más de veinte minutos, como ocurrió en el célebre dúo de amor del segundo acto, carente del más mínimo componente erótico pues los dos amantes se declaraban su amor a dos metros de distancia. Un crítico tituló aquel estreno: «Tristán e Isolda refrigerados». Desde luego, no le faltaba la razón...

¿Más ejemplos? El *Lohengrin* de Hans Neuenfels ha sido otra de las más controvertidas producciones de la última década. Fue estrenado en 2010

cuando el director alemán estaba a punto de cumplir los 70 años, por tanto no era ya ningún *enfant terrible*, y suponía su presentación en Bayreuth. Precedido de numerosos escándalos como el *Fledermaus* en Salzburgo o el *Idomeneo* en Berlín, que puso en pie de guerra contra él a la comunidad musulmana, Neuenfels situó la acción en un aséptico laboratorio donde se experimentaba con ratas de cabezas trepanadas siguiendo los cruces de las leyes de Mendel. La producción, en algunos momentos divertida, fue muy protestada en el estreno y se salvó gracias al estupendo reparto, encabezado por el tenor Jonas Kaufmann, pero sobre todo por la magnífica dirección musical de Andris Nelsons. Con el paso del tiempo –este año tiene lugar la quinta reposición– estos simpáticos roedores se han vuelto menos hostiles y la producción ha obtenido el beneplácito del público, hasta el punto de vitorearla como el gran éxito del Festival.



***Lohengrin* de Hans Neuenfels (2010).**

No es difícil llegar a este punto de aceptación por parte del público si los títulos que han acompañado a *Lohengrin* en los dos últimos años son montajes tan incomprensibles e incongruentes como el reciente *Holandés* del joven Jan Philipp Gloger –que solo había dirigido *Las bodas de Mozart* antes de su llegada a Bayreuth– y donde se abandona deliberadamente la temática marina para situar la acción en una fábrica de ventiladores en cadena, cargándose así de un plumazo toda la potente mitología romántica que encierra la obra.

Ejemplos no faltan, incluso el de la propia Katharina Wagner, que podemos sumar a la lista, y que armó la marimorena en 2007 con sus provocadores e inconsistentes *Maestros*, estrenados en Bayreuth cuando apenas había dirigido un par de montajes en la provincia alemana.

Pero de todas estas últimas producciones, posiblemente la que menos tiene que ver con el espíritu wagneriano –a excepción del desastroso *Parsifal* de Schlingensiefel– es la última versión del nuevo *Tannhäuser*, firmada por Sebastian Baumgarten y que sitúa la acción en una incomprensible instalación petroquímica, donde cualquier acercamiento al espíritu de la obra es pura ficción.



***Tannhäuser* de Sebastian Baumgarten (2011).**

Se habrán dado cuenta que no he mencionado a Claus Guth, dramaturgo serio e ingenioso, que además goza de una gran experiencia operística y que maneja con mucho tino el aspecto psicológico de los personajes y la creación de los espacios oníricos. Un buen ejemplo en ese sentido fue su sensacional *Holandés* de 2003.

He dejado para el final al más veterano autor y director alemán Tankred Dorst, más notable como creador –con casi una veintena de obras en su haber–, que como director teatral, aunque su propuesta para el *Anillo*, –en su primera incursión en la ópera!– fuera mucho más convencional y menos transgresora que las anteriores. A pesar de ello también sufrió la desaprobación general del público y de la crítica. Dorst partía de una visión interesante al plantear que los mitos de antaño pueden seguir conviven-

do en el mundo actual. El problema es que visualmente la producción no terminó de cuajar al presentar una escenografía y un vestuario poco atractivos. Con el paso del tiempo se fueron afinando los matices y fue ganando adeptos, aunque no pasará a la historia del Festival como una notable *Tetralogía*.



***Das Rheingold* de Tankred Dorst (2006).**

Pero ninguno de todos ellos, al parecer, ha llegado tan lejos como Frank Castorf, que ha tomado el testigo del último *Ring* –que no tuve la oportunidad de ver aún– y que a tenor de las crónicas que hemos podido leer este verano ha colmado con creces todas las expectativas posibles en materia de despropósitos. Dorst confesó en su día que «el mundo de la ópera nunca le había interesado demasiado». Castorf ha ido un poco más lejos y, justo antes del estreno de

la *Tetralogía*, aclaró que no solo «no le interesaba la ópera sino que tampoco le gustaba la música de Wagner» (sic). ¿Entonces?

Volvemos a la raíz del problema: la música en realidad es lo que menos importa. Y no solo para el director de escena, sino también para el intendente de turno que tiene la responsabilidad de contratarlo y también para buena parte del público que cada verano acude en peregrinación a Bayreuth para ser testigo de primera mano del escándalo que se cierne sobre tal o cual estreno con el *enfant terrible* de turno, aunque ya hubiera cumplido los 82 años, como fue el caso de Dorst cuando estrenó su *Tetralogía*.

En fin, como se ha visto, lo único que en realidad parece interesar de Wagner es su «entorno». Por ello, hay que elogiar por excepcional la valiente decisión del cineasta Lars von Trier, que después de trabajar varios meses en el proyecto de la Tetralogía de 2006, dos años antes del estreno declinó la invitación del viejo Wolfgang, que se llevó el gran disgusto de su vida pues era su apuesta más sólida. Meses después aceptaría el reto, ya *in extremis*, el veterano Tankred Dorst con los resultados artísticos ya conocidos.

Antonio Moral

Hotel Moderno

en la Puerta del Sol



Dibujo de la fachada del edificio

¡Disfrute de la mejor ubicación en Madrid en un ambiente familiar!

A tan solo 5 minutos andando del Teatro Real le ofrecemos confort, amabilidad y las mejores tarifas.

¡D. Ricardo se hubiera alojado aquí!

Consulte nuestra web www.hotel-moderno.com*

*Reservas a info@hotel-moderno.com

10% descuento sobre nuestra mejor tarifa.

Citar referencia Hojas Wagnerianas.

ISABEL LOZANO MARTÍNEZ

Isabel Lozano Martínez es Licenciada en Psicología, Diplomada en Magisterio y titulada en Música. Desde 1996 trabaja como bibliotecaria en el Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España, en donde es responsable de los Archivos personales y de entidades musicales. Ha dirigido la catalogación y conservación del Archivo Guerrero, conservado en la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Ha impartido cursos, tanto en España como en Iberoamérica, sobre descripción bibliográfica de partituras. Entre los más recientes se encuentra el organizado por la Fundación Carolina y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado *Difusión del patrimonio artístico iberoamericano* y donde ha impartido la asignatura de documentación musical.

Actualmente es profesora del máster en Gestión de la documentación musical, gestionado por el Centro Superior

de Investigación y Promoción de la Música perteneciente a la Universidad Autónoma de Madrid.

Ha participado en los congresos internacionales *Luigi Boccherini y la música de su tiempo* y los organizados por la International Federation of Library Association (IFLA) y la International Association Music Libraries (IAML).



Es autora de varios volúmenes de la serie *Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional* dedicados a Tomás Bretón, Teodoro San José, Rafael Rodríguez Albert, Julián Bautista y al infante Francisco de Paula de Borbón. Ha publicado distintos artículos sobre fuentes musicales de la Biblioteca Nacional. Asimismo, es coautora de monografías especializadas en la descripción de partituras y en la documentación musical conservada en la Biblioteca Nacional.

Como clavecinista forma parte del *Dúo Consaepum* junto con el guitarrista Miguel Ángel Jiménez Arnáiz.

EL LEGADO DE LA HISTÓRICA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Isabel Lozano Martínez

[Biblioteca Nacional de España]

Con ocasión del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner (1813-1883), la Biblioteca Nacional de España da a conocer los fondos bibliográficos que la histórica Asociación Wagneriana de Madrid donó a la institución en 1915.

En la publicación de la Asociación Wagneriana de Madrid (AWM) de 1912, *Memoria de proyectos realizados y en estudio por la Junta Directiva desde 1º de Abril de 1911 a 31 de Mayo de 1912*, se informa de que, en el mes de mayo de 1911, la Asociación había adquirido parte de una biblioteca wagneriana que existía en París. En dicha memoria se citan como ejemplares estimables una primera edición crítica de *Tannhäuser* y de *Lohengrin*, realizada por Franz Liszt, y un impreso de 1697 de Johann Christoph Wagenseil con título *De sacri rom imperii libera civitate noribergensi commentatio*. Ambos ejemplares están localizados en los depósitos de la Biblioteca Nacional de España

(BNE). La obra de Liszt conservaba entre sus páginas una carta autógrafa que el compositor húngaro dirigió al libretista Karl von Jendersky desde Weimar el 30 de julio de 1880. Este documento está custodiado en el Servicio de Manuscritos de la BNE como material reservado.

En una junta de la AWM, celebrada en marzo de 1911, es nombrado bibliotecario el compositor, crítico musical y marino militar Manuel Manrique de Lara (1863-1929), alumno en exclusiva de Ruperto Chapí al que Manrique de Lara reconoce como el introductor de la música alemana en España. Se da la circunstancia de que el Departamento de Música de la BNE custodia también entre sus colecciones el archivo personal de Manrique de Lara, concretamente la parte correspondiente a su faceta como compositor. Suponemos que, si Manrique de Lara fue nombrado bibliotecario de la asociación en marzo de 1911 y según la publicación de las memorias citadas la colección

wagneriana francesa se adquirió en mayo del mismo año, fuera Manrique de Lara quien realizara las gestiones oportunas para dicha adquisición que sería el germen de la biblioteca, y que fuera también el responsable en el futuro de ir dotando de más volúmenes al fondo bibliográfico hasta 1915, fecha de desaparición de la AWM y de ingreso de su biblioteca en la Nacional. Se cumplía así lo establecido por los socios en los estatutos, según los cuales, llegado el caso de disolución de la Asociación, toda su biblioteca sería donada a la Biblioteca Nacional.

Eduardo de Laiglesia –vocal de la AWM– hace efectiva la donación, acorde con el documento guardado en el archivo administrativo de la BNE, en el que el entonces director (Francisco Rodríguez Marín) agradece el legado a dicho vocal. Algunos ejemplares de la biblioteca de la AWM tienen la firma de propiedad de Eduardo de Laiglesia, suponemos que él los había donado para incrementar la colección.

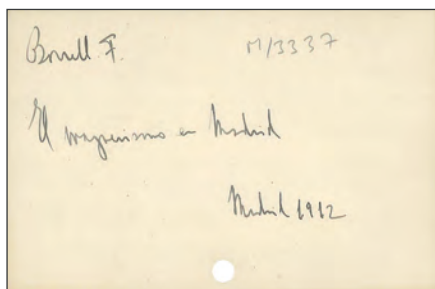
En el archivo personal del compositor –exiliado a Argentina– Julián Bautista, depositado igualmente en la BNE, se conservan dos cartas que la Asociación Wagneriana de Buenos Aires dirigió a Bautista: una del 28 de mayo de 1941 agradeciéndole su presencia en un festival de música es



Ejemplar con firma y fecha: E. Laiglesia, Madrid 2-909 (Signatura: BNE M/3259).

pañola organizado por la AW de Buenos Aires; la carta está firmada por el entonces presidente Carlos López Buchardo. En la segunda, del 23 de abril de 1959, el nuevo presidente, Roberto J. Carman, da las gracias a Bautista por su colaboración como jurado del premio «Carlos López Buchardo». Destacar la presencia de estas dos cartas en el archivo de Julián Bautista tiene la finalidad de evidenciar un hecho insólito en relación con un compositor, que es la aparición de asociaciones wagnerianas en todo el mundo desde la muerte de Richard Wagner hasta hoy día.

Los documentos de la biblioteca wagneriana ingresaron en la BNE acompañados de algunas fichas catalográficas –probablemente redactadas por Manrique de Lara– que describían un cierto número de ejemplares, fichas escritas a plumilla que se conservan en el Departamento de Música de la BNE.

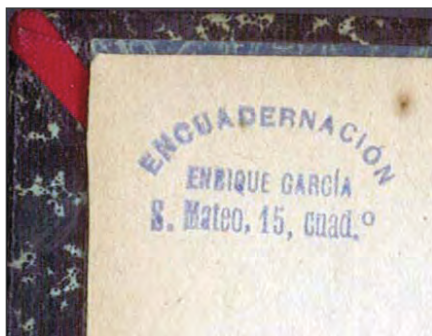


Ficha original de la biblioteca de la AWM, perteneciente a la obra de Félix Borrell *El wagnerismo en Madrid* (Signatura: BNE M/3337).

La mayoría de los ejemplares de la AWM conservan el testimonio de su intrahistoria con claras marcas de procedencia: sello de la biblioteca de la AWM, encuadernaciones con las siglas de la asociación y sello del encuadernador. Los menos no contienen marca identificativa, pero se puede confirmar su origen por la información recogida en las antiguas fichas catalográficas que la Biblioteca Nacional redactó a la entrega de la colección por parte de la AWM: «De la Asociación Wagneriana de Madrid», «Proc. de la Bibl. de la misma corporación».



En la esquina superior derecha, sello de la Asociación Wagneriana de Madrid. Biblioteca.

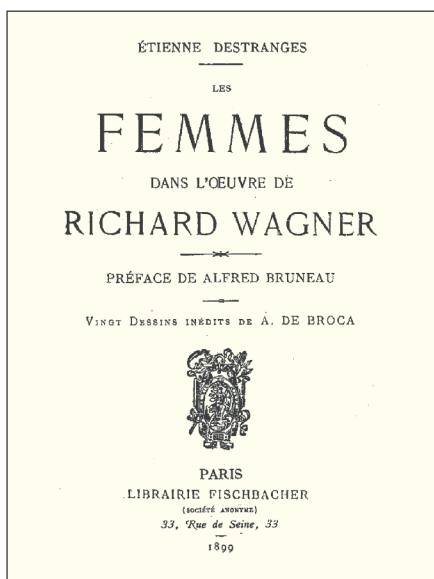


Sello del encuadernador: Enrique García, San Mateo 15.

A lo largo de los casi cien años de reposo de estos ejemplares en la BNE, la herramienta de descripción bibliográfica ha ido evolucionando desde

las fichas manuscritas a plumilla, pasando por las escritas a bolígrafo, las mecanografiadas, las informatizadas en bases de datos locales, hasta llegar al catálogo en línea que nos permite la consulta desde cualquier ordenador con acceso a Internet, incluida la digitalización (aproximadamente la mitad de la colección wagneriana está accesible en la Biblioteca Digital Hispánica, portal digital de la BNE).

Todas estas distintas circunstancias, relativas al cambio de instrumento de descripción a lo largo de los años, han originado erratas en la transcripción de la información y falta de criterio uniforme a la hora de establecer la redacción de las notas de procedencia y donativo en los registros bibliográficos.



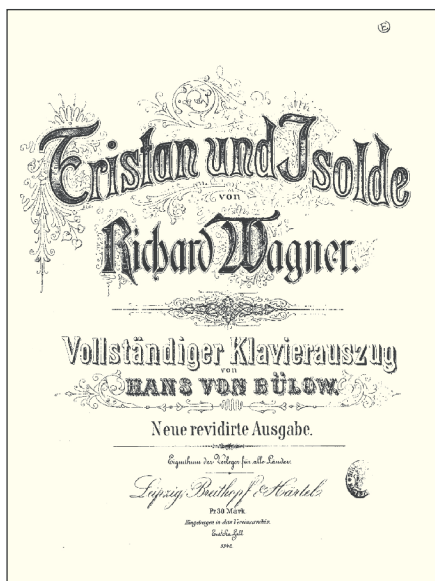
Una vez realizado todo el trabajo de normalización de la información, actualmente podemos solicitarle al catálogo web de la BNE que nos recupere todas las obras en cuya nota sobre procedencia figure «Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid». Además, gracias a la base de datos específica que la BNE diseñó para la descripción de sus archivos personales y de entidades, podemos acceder a la descripción del fondo wagneriano y a todos sus ejemplares:

http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=50&volverBusqueda=irBuscarFondos.do

El corpus que la BNE conserva de la biblioteca de la AWM está formado por ciento veintitrés monografías, ochenta y dos partituras, siete títulos de revista, un libro de caricaturas sobre Wagner y dos cartas autógrafas (una, la ya mencionada de Franz Liszt y otra de Wagner a un amigo).

La mayoría de las partituras –tanto impresas como manuscritas– de la colección de la AWM corresponden a obras de Wagner y casi todas ellas han sido producidas en vida del compositor. Son treinta y seis títulos distintos, no solo de óperas, también sonatas, canciones y música orquestal; el resto de los compositores representados son Beethoven con una selección de cuartetos de cuer-

da arreglados para piano a cuatro y ocho manos, Carl Maria von Weber con algunas sonatas y obras para piano solo, Theodor Hentschel con su ópera *Lancelot*, y Palestrina con el *Stabat Mater*, sin contar a todos los autores contenidos en los suplementos musicales *Álbum Música*, a cuya revista *Música* debía estar suscrita la AWM. Más de una decena de partituras proceden del pintor Rogelio de Egusquiza a tenor del ex libris que figura en ellas.



Portada de la partitura para piano y voz de *Tristán e Isolda*, transcrita por Hans von Bülow (Leipzig, Breitkopf, 1890).

En general, las partituras contenidas en la colección muestran marcas inequívocas de haber sido utilizadas

para la interpretación: digitaciones, marcas del director, fragmentos musicales manuscritos pegados sobre otros anteriores, etc.

Las monografías giran en torno a la obra y la figura de Richard Wagner: escritos del propio compositor, correspondencia, biografía, crítica e interpretación, libretos, obras de referencia, además de una parte de obras históricas, reflexiones sobre el arte en general, conferencias sobre la música y los músicos españoles. La lengua predominante es el francés (no olvidemos el origen de la biblioteca), a pesar de que prácticamente el cincuenta por ciento de las obras fueron originalmente escritas en alemán. Le siguen, a gran distancia de número, textos en castellano, catalán y alemán, algunos menos en italiano, solo una en inglés y otra en latín que corresponde a la obra de Wagenseil de 1697 y que constituye una rareza dentro de un fondo en su totalidad impreso o manuscrito en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros diez años del siglo XX.

La visibilidad que la Biblioteca Nacional de España proporciona a estos documentos, una vez que han sido revisados, facilita la investigación sobre la recepción de la música de Wagner en Madrid durante el periodo de 1911 a 1915.

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO

Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino estudió Filología Alemana, Música y Musicología en Madrid (UCM) y Berlín (TU, HdK), gracias a numerosas becas de investigación en Alemania (Berlín) y Bélgica (Gante), licenciándose en Germanística y doctorándose en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid con su tesis *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, por la que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado UCM en 2003.

Es Profesora Titular de Universidad en la Facultad de Filosofía y Letras (Filología Alemana) de la Universidad de Alcalá, donde imparte docencia de Lengua y Cultura Alemana en el Grado de Lenguas Modernas y Traducción desde 1997 hasta la actualidad. Desde el curso 2009/2010 imparte la asignatura «El drama wagneriano» en el Máster Historia del Drama de la UAH y la asignatura «Filosofía y estética de la música en el cine» en el Máster de Composición para Medios Audiovisuales de la Escuela Superior de Música Katarina Gurska de Madrid.

Sus líneas de investigación se centran en la recepción musical hispano-germana, los estudios de recepción y las relaciones

entre música y cine. Actualmente está traduciendo y editando la correspondencia completa entre Arnold Schönberg

y Roberto Gerhard. Dirige el Grupo de Investigación RECEPTION («Estudios de Recepción») de la Universidad de Alcalá, con el que ha organizado varios congresos internacionales, entre los que cabe mencionar el Congreso Internacional «La Recepción de Richard Wagner en la Cultura

Occidental» que se celebró del 3 al 5 de junio de 2013 en el Rectorado de la UAH.

Entre sus publicaciones destacan el monográfico *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Publicaciones de la UAH, Madrid, 2007, y numerosos artículos como «Betrachtungen zum Wagnerismus und der musikalischen Restauration in Madrid» (Tectum, Marburg, 2013); «1913: Das Wagner-Fieber in Madrid» en *Richard Wagner - Ein einziger Rezeptionsfall*, (Winter Verlag Heidelberg, 2013); «The Correspondence between Roberto Gerhard and Arnold Schoenberg», *Journal of the Society for Musicology in Ireland* (2013); «Un Bayreuth español para 1913: Wagnerianos de Madrid y Barcelona en un proyecto común» (Matèria, 2013).



LA HISTÓRICA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID. SU LEGADO. 1911-2013.

Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino
[Universidad de Alcalá de Henares]

En primer lugar quiero dar las gracias a la Asociación Wagneriana de Madrid, a su presidenta Clara Bañeros y a la Biblioteca Nacional por haberme hoy invitado aquí.

Es para mi un placer inaugurar la exposición que la Biblioteca Nacional realiza sobre la Biblioteca Wagneriana porque fue precisamente aquí, en la Sala Barbieri, donde en 2002 «descubrí», gracias al entonces bibliotecario Enrique Lacomba (presente hoy en la sala), la biblioteca «fantasma». Yo me encontraba entonces escribiendo mi tesis doctoral sobre la Recepción de Wagner en Madrid y buscaba, entre otras muchas cosas, la colección de libros que, según la bibliografía al uso se encontraba «en paradero desconocido». Afortunadamente la encontré, gracias a Enrique, en «cajas sin inventariar» en la Sala de Música de la Biblioteca Nacional.

Voy a hablar hoy sobre un caso paradigmático de la *recepción* (es decir, de la *repercusión* o la *huella*) de la obra de Wagner en España, concretamente en Madrid.

La recepción de la obra de Wagner en Madrid presenta dos peculiaridades importantes

1. Aunque llega tarde (respecto del resto de Europa) lo hace con una *fuerza arrolladora*. El primer estreno wagneriano en Madrid tiene lugar en 1876, es decir, 34 años después de su estreno absoluto en Dresde y 5 después de su estreno en París.
2. En segundo lugar, la recepción de la obra de Wagner en Madrid se caracteriza por una fuerte incidencia social y se documenta no solo en la música sino también en otras manifestaciones culturales, particularmente en la estética del arte, en las artes plásticas y en la literatura. Es decir, se trata de una recepción multidisciplinar. De hecho, nunca antes ni después, en la historia de la música, encontramos un compositor con una repercusión cultural de tan marcado carácter *multidisciplinar*. Esta multidisciplinariedad viene dada por la propia concepción de Wagner del

drama operístico como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), concebida como fusión de elementos musicales y extramusicales dentro de un nuevo concepto artístico.

Estos dos aspectos quedan perfectamente plasmados, como veremos, en la historia de la primera Asociación Wagneriana de Madrid.

¿Cuándo se escucha por vez primera a Wagner en Madrid?

¿Es bien recibida su obra?

La primera interpretación de un fragmento wagneriano en Madrid se debe a la batuta de Asenjo Barbieri que dirige, el 13 de marzo de 1864, «La gran marcha triunfal» de *Tannhäuser* en el Real Conservatorio de Música de Madrid. El director crea en 1867 la Sociedad de Conciertos de Madrid, institución que desempeñará un papel decisivo en la difusión del sinfonismo y de la obra wagneriana en la capital. Poco a poco van surgiendo los enfrentamientos estéticos que oponen la escuela belcantista italiana a las nuevas corrientes musicales francesas y alemanas, siendo estas últimas, a través de Richard Wagner, consideradas como las más vanguardistas. Los defensores de la escuela italiana centran la polémica estética enfrentando conceptos como melodía–armonía, genio–in-

genio, inspiración–cálculo, expresión–efectos, tradición–innovación, sencillez–aglomeramiento, claridad de formas–abstrusión, imitación subjetiva (modulación natural)–imitación objetiva (desnaturalización de las leyes de la modalidad), predominio vocal–predominio instrumental y canto–melopea.

Poco a poco, el repertorio wagneriano va popularizándose en la capital. El 5 de febrero de 1876 se estrena *Rienzi*, el 24 de marzo de 1881 tiene lugar el estreno de *Lohengrin* que es recibido con enorme interés por el público madrileño y contará con 196 representaciones. El 22 de marzo de 1890 se estrena *Tannhäuser* y el 18 de marzo de 1893 *Los Maestros Cantores*. *El Holandés Errante* se estrena el 27 de octubre de 1896. La Tetralogía wagneriana *El Anillo del Nibelungo*, compuesta por cuatro óperas (*El Oro del Rhin*, *La Walkyria*, *Sigfrido*, *El Ocaso de los Dioses*), no se estrenará en Madrid por su orden natural sino comenzando por *La Walkyria*, el 19 de enero de 1899; *Sigfrido*, el 7 de marzo de 1901; *El Ocaso de los Dioses*, el 7 de marzo de 1909; *El Oro del Rhin*, el 2 de marzo de 1910. Y *Tristán e Isolde*, el 5 de febrero de 1911. Finalmente, y ya coincidiendo con el resto de Europa, tendrá lugar el estreno de *Parsifal*, la última ópera de Wagner, el 1 de enero de 1914.

Pero, ¿quiénes eran los wagnerianos madrileños? Y, ¿dónde se reunían?

Los wagnerianos madrileños de finales del siglo **xix** y principios del **xx** viajaban a Bayreuth y se reunían en lugares emblemáticos de Madrid. En 1889, por ejemplo, acuden a Bayreuth los hermanos Félix y José Borrell, Ruperto Chapí, Emilio Arrieta, Valentín de Arín, de nuevo Mariano Vázquez, Luigi Mancinelli, José Xifré y los pintores Mariano Fortuny y Madrazo, Ricardo Madrazo y Aureliano de Beruete. Hacia 1890,

muchos de ellos comenzarán a reunirse en Madrid alrededor de tertulias wagnerianas que tendrán lugar en locales ofrecidos por particulares (casa de los padres de Conrado del Campo, casa de Paulino Savirón; estudio de Mariano Benlliure y de Agustín Lhardy; estudio de Alejandro Saint-Aubin; rebotica de Félix Borrell), en cafés madrileños (como el Café Español, el Café Suizo o el Café de los Nigrománticos), también en los Jardines del Buen Retiro y, sobre todo, en la trastienda del Restaurante Lhardy.



El dueño de esta fotografía, que tan amablemente me la ha cedido para hoy de su archivo privado, no duda en que este grupo de wagnerianos se encuentra en La Huerta (la fachada es inconfundible, está en todas las fotos de época). La Huerta estaba en lo que hoy es la Embajada de Estados Unidos (detrás del Paseo de la Castellana), o sea al lado del desaparecido palacio del conde de Romanones. No está fechada, pero por la imagen de su abuelo y de Arbós, estará por 1908-1910. De pie: Félix Borrell, el Marqués de la Mesa de Asta, el político Fernando Pignet, el pintor Agustín Lhardy, el compositor Enrique Fernández Arbós. Sentados: el político Ángel Gómez Rodulfo, el Marqués de Castelar, el crítico musical Félix Arteta, el político Luis Bahía Urrutia y Luis Martínez Méndez. (Fuente: Archivo privado de José Luis Temes).

A comienzos del siglo xx, el wagnerismo en Madrid se presenta ya como un fenómeno social consolidado y la presencia gráfica e iconográfica de Wagner en la prensa periódica es cada vez más frecuente. El primer año del siglo viene determinado por la gestión, al frente del Teatro Real, del director de escena Luis París. Este apuesta por una arriesgada inclusión masiva de Wagner en la programación que, si bien se saldrá con numerosos problemas económicos, conseguirá sin embargo despertar en Madrid un interés por Wagner más profundo.



Luis París en su despacho de Teatro Real, presidido por *San Wagner*.

El 7 de marzo de 1901 tiene lugar el estreno de la tercera jornada de la Tetralogía: *Siegfried*, bajo la dirección de Campanini y con decoraciones de Amalio Fernández. Una semana antes del estreno, la práctica totalidad de la prensa se vuelca en una campaña divulgativa, explicando el argumento de la obra wagneriana y estimulando el interés general hacia la obra total del compositor. Tras el estreno, las crónicas anuncian el fin de la dialéctica estética que enfrentaba a las innovaciones wagnerianas frente a la escuela italiana y subrayan la consolidación y asentamiento de la música del compositor alemán en Madrid. Comienza a perfilarse un cambio de actitud del público operístico que acude ahora intelectualmente preparado a la representación, mostrando un interés nuevo por el texto y por la simbología wagneriana, una progresiva atracción por el elemento visual en el escenario y un desplazamiento del foco de atención, centrado hasta ahora en la interpretación vocal, hacia la interpretación orquestal que, en el caso de *Siegfried*, obtendrá un éxito sin precedentes.

Desde el punto de vista literario, se observa a principios del siglo xx la asimilación de la simbología wagneriana, asociada en España a la estética modernista. El soneto «Wagner» de Manuel Machado (perteneciente al

ciclo *Alma*, escrito entre 1898 y 1900), el poema «Tropical» de Juan Ramón Jiménez (incluido en *Ninfeas* y escrito en 1900) y, particularmente, la novela de Vicente Blasco Ibáñez publicada en 1900, *Entre naranjos*, con gran repercusión en el área madrileña, se muestran como paradigmas de la recepción wagneriana literaria a principios de siglo.

La presencia de Wagner en las artes plásticas se hace patente también desde 1900, momento en el que el pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza, residente en la capital francesa, obtiene una medalla de plata en la Exposición Universal de París, gracias a su colección de grabados con motivos wagnerianos, formando parte del jurado el madrileño Aureliano de Beruete. A partir de este momento, los viajes a España y las visitas de Egusquiza a Madrid serán frecuentes. En 1901 realiza un estudio del óleo *Tristán e Iseo (La Muerte)* y, en 1902, hace donación al Museo del Prado de una serie de di-

bujos wagnerianos (*Amfortas, Kundry, Titirel, Parsifal*). A través de la mediación de Beruete, Egusquiza ejercerá una importante influencia en el círculo de pintores y artistas wagnerianos madrileños reunidos en torno al Restaurante Lhardy.

La imagen positiva de Alemania entre los madrileños se intensifica también gracias a los resultados de la política exterior alemana, los resultados de la política de prensa iniciada en 1900 con el canciller Von Bülow, empiezan a dar sus frutos en diarios importantes como *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Correspondencia de España*, en los que se observa un importante incremento de noticias referidas a la nación y cultura alemanas. El interés que despierta la cultura alemana es tanto de orden político como intelectual.

Desde el punto de vista arquitectónico, la moda modernista representada por Valentín Roca y Eduardo



Reynals en Madrid (futuros socios de la Asociación Wagneriana) produce una fuerte demanda a partir de 1906, sugiriendo el vínculo entre el wagnerismo latente en la capital y el movimiento modernista, relacionado tradicionalmente con la estética wagneriana.

Tras una enorme campaña de divulgación en la prensa previa al estreno, además de conferencias divulgativas de la mano de Félix Borrell en el Ateneo, se estrena el 7 de marzo de 1909 *Götterdämmerung/El Ocaso de los Dioses*, bajo la batuta de Walter Rabl y la dirección escénica de Luis París. Los decorados corren a cargo de Amalio Fernández. La prensa refleja el carácter de apoteosis wagneriana condensada en el apasionado grito de «¡Viva Wagner!» que se escuchó al término del estreno. La prensa describe a un público madrileño cada vez más cultivado, contrapuesto al habitual de las noches de moda, que llena la sala y se muestra respetuoso y silencioso durante toda la larga representación, haciendo uso de la traducción al castellano de López Marín del libreto wagneriano y refiere el verdadero avance en la educación musical del público que esta vez no acude al gran teatro de la ópera atraído por la fama de la diva o del divo. *España Nueva* titula su crónica del 8 de marzo como «La nueva era»

y hace alusión al «ocaso de los divos», insistiendo en el hecho de que el público comienza ya a fijarse en el conjunto de la obra, atendiendo no solo a la interpretación vocal, sino a la orquesta, a la música en sí, al texto y a la escena. Así, Amalio Fernández recibe elogios unánimes y entusiastas por sus decoraciones y Luis París, como director de escena y divulgador por excelencia de la obra wagneriana en Madrid, es definido por *La Época*, el día del estreno, como redentor de la «tiranía del arte falso y emocional de los divos». El papel de la orquesta cobra un claro protagonismo bajo la dirección de Walter Rabl, recibida por la prensa con absoluto júbilo. Todo esto lo relatará desde la revista *Música*, Conrado del Campo ocho años después (el 15 de abril de 1917), realizando un balance de la evolución del sinfonismo en España durante los primeros quince años del siglo y recordará cómo muchos compositores de su generación vivieron el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* creyendo «en una verdadera regeneración del gusto estético» del público y afirmando el inminente fin del superficial «reinado de los divos».

La amplia repercusión de la obra de Wagner en la sociedad se manifiesta también en la utilización de personajes del *Ocaso* para **parodiar la escena política del momento**, como muestra

la caricatura «El Ocaso de los dioses» aparecida en *Gedeón* una semana después del estreno, en la que se pone de manifiesto la ineffecticia de la reforma de la Administración Local (representada por Brunilda) ideada por el presidente de gobierno, el conservador Antonio Maura (que aparece como Sigfredo) y lo arriesgado de su gestión política, que cuenta ya con peligrosos adversarios (los liberales Segismundo Moret, representando a Gunther; José Canalejas como Hagen y al viejo Alberico, encarnado por Eugenio Montero).

Tras el estreno, las numerosas reposiciones de la obra wagneriana dan pie a los comentaristas para reflexionar sobre el impacto social de la misma y

atribuir la regeneración del gusto del público al avance del movimiento wagneriano en la capital.

Y llegamos así, con un entusiasmo creciente en Madrid por la obra de Wagner, donde al Real acuden (al gallinero o paraíso) los aficionados con las traducciones en la mano... (cada vez se publican más...) al **estreno de *Tristan und Isolde*, el 5 de febrero de 1911, acontecimiento que produce una auténtica conmoción en la capital y provoca la creación de la Asociación Wagneriana de Madrid.**

La **sacudida sentimental** provocada por estreno del *Tristán*, servirá de detonante para la creación de la tan esperada Asociación Wagneriana de



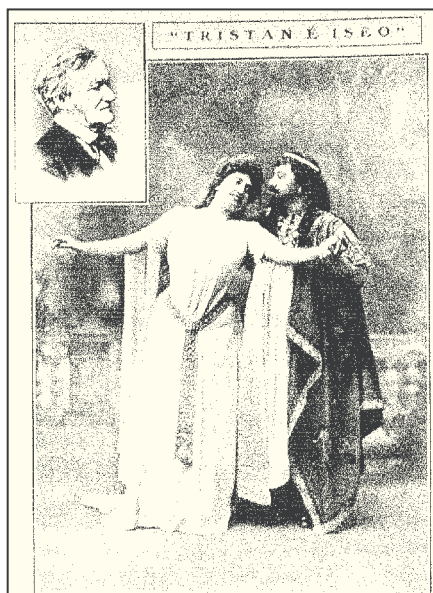
Madrid (AWM) que queda constituida el 31 de marzo de 1911. Ya en esta primera reunión quedan aprobados los **Estatutos** de la Asociación y se constituye la Junta Directiva, de la que formarán parte el Duque de Alba (presidente), Valentín de Arín Goenaga (vicepresidente), Manuel de Cendra y López (secretario), Pablo Rafael Ramos y Ruiz (tesorero), Manuel Manrique de Lara (bibliotecario) y los vocales Arturo Saco del Valle, Conrado del Campo, Eduardo de Laiglesia, Aureliano de Beruete y Moret, José Borrell, José María Marañón, Kuno Kocherthaler,

Germán Asúa, José Enciso y Fernando Gaisse. Como Socios de Honor, elegidos por su indiscutible mérito artístico y significación en el arte de Wagner, se proponen al hijo del compositor, Siegfried Wagner, al director de orquesta Luigi Mancinelli y al pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza. La Asociación alquila para su sede social los bajos de un céntrico edificio situado en el número 4 de la Plaza de las Cortes, prolongación de una de las arterias que nacen en la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo. La AWM se encuentra así junto al edificio que fuera sede del



Fotografía de Charles Clifford realizada en 1853 en la que puede observarse parte de la Plaza de las Cortes de Madrid a mediados del siglo XIX.

Colegio Alemán desde 1896 hasta 1909 y residencia de Sagasta (Carrera de San Jerónimo, 53) y muy cerca del Restaurante Lhardy (Carrera de San Jerónimo, 12), punto de encuentro de los wagneristas madrileños desde los años ochenta del siglo XIX. El local fue destinado a la Secretaría de la Asociación y a la **Biblioteca Wagneriana**. Aunque la fisonomía de la ciudad se había modificado sustantivamente en 1913, el edificio que la Asociación Wagneriana de Madrid eligió para sede social (el número 4 de la Plaza de las Cortes) ofrecía aún el mismo aspecto que vemos en la foto. Se trata del segundo edificio a la derecha de las Cortes. La AWM alquiló un local situado en los bajos de la vivienda que, además, se destinó a la Secretaría de la Asociación y albergaba la Biblioteca Wagneriana. **El núcleo de la nutrida biblioteca** se componía de un archivo wagneriano parisino y contaba con las biografías sobre Wagner más importantes del momento (Glasenapp, Chamberlain, Angelo Neumann), obras sobre su vida y obra, fundamentalmente de autores franceses (Schuré, Noufflard, Grandmougin, Hippeau, Servières), así como numerosas partituras, libretos traducidos (al francés, italiano, catalán y castellano), revistas musicales o la edición alemana de 1907 en doce volúmenes de la obra completa (escritos y libretos) del com-



La soprano Cecilia Gagliardi y el tenor Francisco Viñas en el estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Real. (Nuevo mundo, febrero de 1911)

positor. La AWM completó además este nutrido fondo de volúmenes franceses y belgas (34), alemanes (5), ingleses (1) e italianos (1), con obras españolas (Félix Borrell, Ernesto de la Guardia, Mateo Hernández, Joaquim Marsillach, Rodrigo Soriano, Rogelio Villar) y suscripciones realizadas desde 1911 a 1914 a revistas musicales internacionales, como *Bayreuther Blätter*, *The Monthly Report* o *Revue musicale mensuelle*.

La Biblioteca de la AWM formaba parte de «una biblioteca wagneriana que existía en París» que se adqui-

rió en mayo de 1911. Esto explica la abundancia de obras en francés, procedentes de Francia y Bélgica. La obra más antigua data de 1697; es una primera edición del historiador alemán Johann Christoph Wagenseil, escrita en latín y en alemán, en la que, como se indica en la *Memoria de la AWM*, figuran «interesantes datos acerca de las Corporaciones de Maestros Cantores». Efectivamente, el volumen incluye el célebre tratado titulado *J. Chr. W's Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst* y fue

una de las fuentes principales en las que Richard Wagner bebió para llevar a cabo la composición de su ópera *Die Meistersinger von Nürnberg*, estrenada en Múnich en 1868, bajo la dirección de Hans von Bülow.

La Biblioteca de la AWM albergaba también la primera edición que realizara Liszt en 1854 de *Tannhäuser* y *Lohengrin*. La carta autógrafa de Liszt que, según la *Memoria*, acompañaba a dicha obra, no ha podido ser encontrada.

Algunas de las obras contienen interesantes autógrafos. Hernández Barroso, socio de la AWM dedica a la Asociación su ensayo sobre la figura de Beethoven, publicado en 1912. Contiene este volumen, además, un interesante ex libris, obra de Rafael Penagos. Encontramos otras dedicatorias manuscritas, como la del experto wagneriano Georges Servières, que dedica su obra *Tannhäuser à l'Opéra en 1861* a Alfred Bonet, colaborador, como él, en la *Révue Wagnérienne*. Asimismo hallamos la de miembros de Asociaciones Wagnerianas del ámbito hispano, como la del célebre experto wagneriano Ernesto de la Guardia, de la Wagneriana de Buenos Aires, que dedica su *Vida y obra de Ricardo Wagner*, fruto de la conferencia leída en el Conservatorio de Buenos Aires el 15

[illegible]

de diciembre de 1912, a la Asociación madrileña.

Dentro del apartado de obras en castellano destacan, además de las propias publicaciones de la AWM, el célebre volumen de Rodrigo Soriano, *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*, dedicado a sus compañeros de viaje José Borrell, Emilio Roy y Evaristo Audivert y las conferencias de Rogelio Villar leídas en Madrid en diciembre de 1911. Encontramos por lo demás un hermoso libro de Hugo Braune que contiene un total de 100 láminas simbolistas que ilustran las diez óperas wagnerianas principales y la copia manuscrita que el Socio de Honor de la AWM, el pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza, mandó realizar, en 1894, de la versión para piano y voz de *Tristán e Isolde*.

Dentro del apartado de revistas, se encuentran las citadas *Bayreuther Blätter*, *Monthly Report*, *Révue Wagnérienne*, la *Révue Musicale Mensuelle*, de la Sociedad Internacional de Música, y el número 47 de *La Ilustración Española y Americana*, publicado en diciembre de 1913 y dedicado a la última ópera wagneriana que iba a estrenarse el 1 de enero de 1914, una vez caducara la exclusiva que desde julio de 1882 tenía sobre ella el Teatro de Bayreuth.

La vida de la AWM fue breve (menos de cuatro años) pero su actividad fue fructífera e intensa. Como afirmará Fesser en 1915 y reafirmará José Borrell en 1945, la AWM inició un género de música, el del concierto sinfónico-vocal, con tal fortuna, que ninguna de las manifestaciones análogas posteriores pudieron



compararse ni en la calidad de los programas ni en su ejecución a estos festivales celebrados en el Teatro Lírico. Además de introducir un nuevo subgénero concertístico, la AWM impulsará decididamente la música germana y, a través de esta vía, favorecerá el asentamiento de la música sinfónica y la actividad camerística en la capital madrileña. Por otra parte, las orquestas y asociaciones que la AWM contrataba, fundamentalmente la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Orfeo Catalá, contribuyeron, con sus giras por provincias, a divulgar este nuevo tipo de música por todo el territorio español. Además, gracias a la AWM, la prensa mantiene despierta la encendida polémica en torno a Wagner y a la ópera nacional, provocando así el mantenimiento de la inquietud polemista, claro signo de la vitalidad que exhalaba la vida musical madrileña del momento.

Especialmente interesante es el capítulo dedicado a conciertos: entre el 4 de mayo de 1911 y el 13 de diciembre de 1913, se documentan nada menos que veintiuna representaciones (trece conciertos y ocho óperas) organizadas por la Asociación Wagneriana que tienen lugar en el Teatro Lírico, en el Teatro de la Princesa, en el Teatro Novedades y en el Teatro Real bajo las batutas de Fernández Arbós, Luigi Mancinelli,

Lluís Millet, Saco del Valle, Esnaola y José Lassalle.



Programa de los cuatro Festivales Wagnerianos organizados por la AWM y dirigidos por Luis Mancinelli al mando de la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Orfeo Donostiarra, los días 26, 28, 29 y 30 de octubre de 1912 en el Teatro Lírico.

Sin embargo, el aspecto más interesante de la Asociación Wagneriana de Madrid se manifiesta no tanto a través de su intenso activismo (conciertos, conferencias, publicaciones, proyectos) sino, sobre todo, a través del análisis de la **composición de sus socios**, cuyo número y heterogeneidad simboliza el inusitado interés desde 1911 hasta 1913 por la obra de Wagner y la profunda repercusión

burguesía intelectualizada, a profesiones liberales y al mundo artístico en su más amplio espectro. Así, desde **músicos, musicólogos y musicógrafos** (como Conrado del Campo, Manuel Manrique de Lara, Arturo Saco del Valle, Concha Dahlander, Lucrecia Arana, Julio Francés, José María Francés, José Ramón Blanco Recio, Luis Villa, Luis París o Adolfo Salazar), encontramos también a **escritores o académicos** (como Miguel de Asúa, Salvador de Madariaga, Álvaro Alcalá-Galiano, Luis Araujo Costa, Luis Armiñán, Adolfo Bonilla, Gregorio Marañón), **periodistas y críticos** (como Joaquín Fesser, Félix Borrell, Luis Villalba, Mateo

ESTADO NÚM. 2.		ESTADO NÚM. 3.	
RESUMEN DE CAJA		DETALLE DE LOS GASTOS GENERALES	
1. ^{er} año.	Desde 1.º de Abril de 1911 á 31 de Mayo de 1912.	1. ^{er} año.	Desde 1.º de Abril de 1911 á 31 de Mayo de 1912.
INGRESOS			
Caja: Por lo ingresado en ella (1).....	TOTAL PESETAS. 107.177,25		
GASTOS			
Mobiliario..... Ptas.	1.762,25	Personal..... Ptas.	2.632 »
Fianzas..... »	250 »	Alquileres..... »	3.250 »
Biblioteca..... »	1.147,95	Luz y calefacción..... »	255,96
Especímenes (2)..... »	79.964,38	Premio de cobranza..... »	1.743,42
Gastos generales (3)..... »	10.948,69	Impresos..... »	1.343,60
Caja: Existencia..... Ptas.	94.073,27	Gastos de oficina y Secretaría..... »	431,80
»..... »	13.103,98	Impuesto de inquinatón..... »	158,75
TOTAL PESETAS.....	107.177,25	Reparto de circulares..... »	102,30
		Gastos del conserje y limpieza..... »	197,60
		Correo..... »	57,15
		Varios..... »	776,11
		TOTAL PESETAS.....	10.948,69
V.º B.º El Presidente, EL DUQUE DE ALBA.		V.º B.º El Tesorero, EL DUQUE DE ALBA.	
EJ. PRESIDENTE, P. RAFAEL RAMOS.		EJ. TESORERO, P. RAFAEL RAMOS.	

Resumen de caja y detalle de los gastos generales de la Asociación Wagneriana de Madrid durante su primer año de existencia (1 de abril de 1911 a 31 de mayo de 1912).

Hernández, José Juan Cadenas, Ricardo Baeza, Juan Spottorno), **editores** (Fernando Fé, José Blass), **traductores** (Antolín Sapela, Arturo Cuyás), **políticos** (Joaquín Sánchez de Toca, Nicolás María Rivero, Luis Marichalar, Amalio Gimeno), **diplomáticos** (Manuel Luis Dupuy de Lome), **aristócratas** (Barones del Castillo de Chirel, Duques de Medinaceli, Condes de Yumuri), miembros de la **comunidad alemana** madrileña (Alberto Ahles, Guillermo Ullmann, Ignacio Bauer, Kuno Kocherthaler, Ricardo Traumann), **ingenieros** (Miguel Otamendi, Juan Navarro Reverter, Luis Adaro), **médicos** (Antonio García Tapia, Adolfo Varela), **fotógrafos** (Enrique y Joaquín Ruiz Vernacci), **arquitectos** (Antonio Palacios, Luis María Cabello, Luis de Landecho, Valentín Roca, Eduardo Reynals, José Yarnoz) y **pintores** (Rogelio de Egusquiza, Aureliano Beruete, Manuel Benedito, Cecilio Plá, Ramiro Lezcano, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy). De especial relevancia resulta la inclusión de este último grupo en las listas de la AWM, pues indica la vinculación entre wagnerismo y artes plásticas característica del movimiento homónimo europeo de principios del siglo xx que, como mencionamos anteriormente, empezó a fraguarse en Madrid durante los últimos quince años del siglo xix alrededor del Círculo Lhardy, donde se



reunían los wagnerianos madrileños unidos por la pasión por la música de Wagner y por la pintura simbolista, beneficiaria de la estética wagneriana. Bajo el influjo de Rogelio de Egusquiza, los pintores madrileños se sienten especialmente atraídos por la música, en sintonía con la idea schopenhaueriana de la supremacía de las artes, tan importante para la concepción estética romántica germana y que había llegado a España con retraso pero con fuerza, logrando que muchos pintores consideraran la afición musical, encarnada fundamentalmente en la obra de Wagner, como símbolo de genialidad artística. A la vez, músicos como Manuel Manrique de Lara o personajes asociados al mundo de la música como Félix Borrell manifiestan su afición a la pintura participando frecuentemente en las Exposiciones Nacionales y mostrando su visión estética wagneriana a través de paisajes inmersos en un misticismo panteísta.

Durante el período 1911-1913 se observa también un importante incremento de las **traducciones** de la obra de Wagner. En 1911 se publican en Madrid dos traducciones de *Tristan und Isolde* realizadas por socios de la AWM: la versión de Luis París y la debida a la colaboración entre Manuel de Cendra y Clementino Basail. En 1912 sale a la luz la traducción al castellano de *Die Meistersinger von Nürnberg*, obra de Luis París. En 1913 aparecen otras tres traducciones nuevas al castellano de la obra wagneriana: *Lohengrin*, sin mención del traductor, y dos versiones de *Parsifal*: la versión rítmica de Gil y Gordaliza y la versión en prosa, publicada por la AWM, de Joaquín Fesser.

¿Pero qué ocurre en 1914?

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

¿Cómo es posible que fundándose en 1911 y llegando en 1913 a tener más de 2000 socios, la AWM «muera» de pronto un año después?

El uno de enero de 1914 se estrena en el Teatro Real la última obra de

Richard Wagner, *Parsifal*, que es recibida en Madrid de manera apoteósica y representa un auténtico acontecimiento histórico por su profundo carácter social y por el hecho que supuso la conciencia generalizada de vivir, por vez primera, un estreno wagneriano en simultaneidad con el resto del mundo, pues en la inmensa mayoría de las grandes capitales el plazo de protección de la obra no vencía hasta el uno de enero de 1914. La abrumadora cantidad de artículos previos al estreno relativos a la obra de Wagner constata de nuevo el poder formativo de la prensa, el claro avance cualitativo de la crítica musical y la estimulante polémica que se desata en torno a aspectos extramusicales (pues musicalmente el genio de Wagner se considera ya como indiscutible), como las disquisiciones lingüísticas en torno a los términos Grial o Graal o los numerosos análisis literarios sobre los orígenes españoles de la leyenda medieval en la que se basa Wagner para la génesis de su obra. La intelectualización del público asistente al espectáculo operístico se manifiesta por una documentación previa y un respeto cuasi religioso durante la representación de más de cuatro horas (que por primera vez se da sin cortes), que sorprende a los mismos wagnerianos. Muchos de los asistentes llevan consigo la traducción al castellano de Joaquín Fesser,

editada por la Wagneriana madrileña. Las numerosas caricaturas alusivas al estreno documentadas en la prensa, los actos sociales derivados de la misma (como el bufé ofrecido durante los descansos por el Hotel Ritz) o la proyección cinematográfica del largometraje mudo *Parsifal* de Thomas Edison (musicalmente acompañado por el sexteto de Arturo García) en el Cine Príncipe Alfonso tras el estreno, muestran las consecuencias derivadas del profundo impacto social del hecho wagneriano. La orquesta, dirigida por José Lassalle, es definida como magistral. La moderna puesta en escena, dirigida por Luis París, es recibida con júbilo, sorprendiendo por la corrección del vestuario, las combinaciones de luces o sus originales adelantos técnicos

(como los teléfonos instalados tras el escenario para regularizar con precisión las mutaciones en escena) y, sobre todo, por las nueve espectaculares decoraciones, obra del escenógrafo Amalio Fernández. Su panorama en marcha –decorados móviles con un desarrollo de hasta 110 metros en tres planos distintos– causa sensación por su novedad.

Seis meses después del estreno de *Parsifal*, durante el mes de julio de 1914, la AWM anuncia el proyecto de erigir, como hicieran la mayor parte de la asociaciones wagnerianas en Europa, un monumento a la memoria de Wagner, pues en 1912, con la idea de emplazarlo en el Parque del Oeste y consiguiendo un apoyo financiero del gobierno alemán, la

Boceto escenográfico de Amalio Fernández para el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Acto II, cuadro II. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).



Wagneriana había encargado el proyecto al joven **escultor Julio Antonio**, por mediación del entonces embajador Max von Ratibor. El escultor realiza en 1912 una mascarilla en escayola, un boceto en bronce de 94 cm y numerosos esbozos a lápiz del monumento y calcula la dimensión definitiva en unos cuatro metros de altura, por lo que decide abandonar su estudio particular y trasladarse a la fundición Codina de la calle Cartagena. En 1913 comienza a modelar el barro, pero el inminente estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 y la subsiguiente marcha de Ratibor, frustra la culminación de su obra que acaba desmoronándose, salvándose solo el busto. La cabeza de Wagner se convertirá, sin embargo, en una especie de objeto de culto entre los intelectuales madrileños y su presencia iconográfica (fotográfica) y su significación como símbolo de la controvertida personalidad de Richard Wagner se manifestará en la prensa a lo largo del siglo xx.

La definitiva disolución la Asociación Wagneriana de Madrid tiene lugar entre enero y marzo de 1915. Factores como su tardía aparición, la naturaleza de la afición wagneriana o las pérdidas económicas (originadas por la exigüidad de la cuota y el exceso del gasto ocasionados por sus ambiciosas actividades) pero, sobre



Julio Antonio: Busto de Wagner en piedra perteneciente al monumento a Wagner encargado por la AWM. Madrid, 1913.

todo, el **estallido de la Primera Guerra Mundial** fueron las razones del abrupto final de la entidad madrileña. A pesar de la neutralidad oficial declarada por el gobierno español ante el conflicto bélico europeo, la sociedad española y, con especial intensidad la madrileña, se dividió ideológicamente en dos grandes bandos, el bando aliadófilo y el germanófilo, defendiendo vehementemente los intereses de uno u otro grupo. Al primero pertenecían Francia, Inglaterra y Rusia, aunque el discurso aliadófilo se centraba en España en la solidaridad nacional con el pueblo francés. Los aliadófilos se definen ideológicamente como la izquierda progre-

sista liberal y los germanófilos como derecha conservadora y no es así raro encontrar, en el primer grupo, a políticos como Alejandro Lerroux o Manuel Azaña y, en el segundo, nombres como Vicente Gay o Antonio Goicoechea. Sin embargo, lo interesante desde el punto de vista social es el hecho, relativamente nuevo en España, de que son ahora principalmente los intelectuales los que toman parte activa en la defensa de intereses socio-políticos. Las figuras más representativas de la cultura y el pensamiento españoles firman manifiestos, asisten a mítines, se dejan oír y crean opinión. Si bien dentro del grupo germanófilo encontramos a personajes como Jacinto Benavente, Pío Baroja, Carlos Arniches, José Juan Cadenas, Adolfo Bonilla San Martín, Antonio Muñoz Degraín o Aniceto Marinas, la realidad es que la gran mayoría de intelectuales de peso se inscriben en las listas aliadófilas o antigermanófilas. A través de apasionados manifiestos publicados en la prensa, los intelectuales madrileños se involucran en la polémica polaridad Francia-Alemania, decantándose la gran mayoría por el bando francés. Muchos de ellos se habían formado en Alemania o se vinculan a la Institución Libre de Enseñanza y al krausoinstitucionalismo, afanándose hasta ese momento por divulgar la cultura germánica en España (como

es el caso de Ortega y Gasset) o haciendo uso consciente de motivos wagnerianos para la elaboración de sus creaciones artísticas (desde músicos como Rogelio Villar hasta escritores como Vicente Blasco Ibáñez, Manuel Machado, Leopoldo Alas Clarín, Benito Pérez Galdós y pintores como Julio Romero de Torres). Del mero hecho de que fueran precisamente las figuras relacionadas con la cultura, y no con la política, las que se involucraran en mayor número y más apasionadamente en contra del Imperio Alemán, se deriva un desinterés que se convertirá en rechazo social generalizado por toda manifestación germana. A pesar de que muchos intelectuales aliadófilos defiendan su germanofilia cultural y aunque la imagen sagrada de la música alemana no se vea agravada directamente en la contienda entre ambos bandos, es evidente que la intensidad del combate político es tal, que la preponderancia de la intelectualidad antigermanófila afecta de lleno a la cultura alemana y perjudica toda manifestación artística germana en Madrid.

La abrupta disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid es el primer signo del declive del wagnerismo en España, enmarcado dentro del movimiento histórico definido como wagnerismo europeo, cuyo fi-

nal se documenta también con el estallido de la Primera Guerra Mundial [no hablo de wagnerofilia ni amor por la obra de Wagner]. La Guerra Europea provoca un rechazo generalizado (claramente perceptible en la sociedad madrileña) hacia el Imperio Alemán y, subliminalmente, hacia todas sus manifestaciones culturales, al tiempo que se rehabilita entre la población la positiva imagen de la nación francesa. A partir de este momento, los wagnerófilos madrileños seguirán mostrando su admiración por la obra de Wagner, pero cesarán en su afán proselitista y el fenómeno wagneriano como fenómeno de masa se dará por concluido. La pro-

gramación de óperas de Wagner se reducirá drásticamente y el interés musical, encauzado a partir de ahora por Adolfo Salazar, no se centrará ya en Alemania, sino en Francia, concretamente en las corrientes impresionistas lideradas por Debussy, Fauré y Ravel. A partir de 1915, muchos de los socios de la recién disuelta Asociación Wagneriana (y probablemente alentados por la vivificante experiencia de esta) pasarán a formar parte de otra asociación de enorme significación no solo por su labor en pro de la divulgación de la música francesa contemporánea, sino también por su apertura hacia otros compositores europeos del momento (Stravinsky, Bartok, Kodaly, Scriabin) y, sobre todo, por su esfuerzo en pro de la difusión de la nueva música española: la Sociedad Nacional de Música.

En cualquier caso, lo que he querido transmitir hoy narrándoles la historia de la AWM es el tremendo interés que se vivía en la capital por todo lo que ocurría fuera de las fronteras españolas. Tanto la pasión y el odio wagnerianos de finales del siglo XIX, como el wagnerismo apasionado de 1911 y el postrero activismo febril en pro o en contra de la causa aliadófila o germanófila, nos muestra a una ciudad deseosa de cambio, de apertura y de europeización.

Muchas gracias por su atención.



Caricatura de Bagaria alusiva al éxito obtenido por Manuel de Falla tras el estreno en Madrid de *La vida breve*, en la que aparece Falla como nueva figura musical ensombreciendo ya a Wagner y a Beethoven, que aparecen relegados en su antiguo pedestal. (*La Tribuna*, 15 de noviembre de 1914)

WAGNER, 200 AÑOS.

REFLEXIONES DESDE LA UNIVERSIDAD

UN LIBRO ESPAÑOL EN EL BICENTENARIO DE WAGNER

Guillermo García-Alcalde

El Aula Wagner, del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, presentó recientemente en la Librería Científica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) el libro *Wagner, 200 años. Reflexiones desde la Universidad*.

La Asociación Wagneriana de Madrid estuvo representada en el acto por su presidenta, Clara Bañeros de la Fuente, y varios asociados que participaron muy activamente en el coloquio celebrado tras las palabras de los presentadores, la vicerrectora y presidenta del Aula, Isabel Pascua, y el directivo Guillermo García-Alcalde.

El volumen, segundo de los editados por el Aula Wagner, compila una selec-

ción de las conferencias y comunicaciones habidas en el curso de su muy activa y dinámica programación.

El prólogo de Rosario Álvarez Martínez, catedrática de Musicología de la Universidad de La Laguna y presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, glosa brillantemente la significación del Aula en el espacio cultural de Canarias y el contenido de cada uno de sus capítulos.

Se abren estos con la conferencia «Cósima Wagner y Friedrich Nietzsche: tras las huellas de Ariadna», pronunciada por Luis Enrique de Santiago Guervós, catedrático de Filosofía de la Universidad de Málaga y director de la revista «Estudios de Nietzsche».



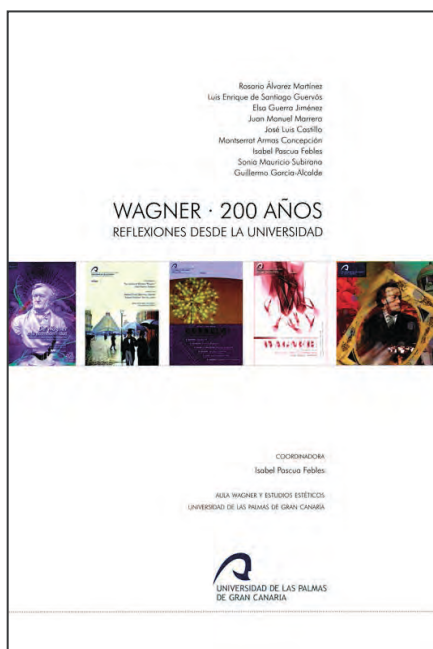
Sigue un original estudio del carácter y el pensamiento de Wagner a través del análisis urbanístico de las ciudades en las que vivió, debido a la arquitecta Elsa Guerra Jiménez, también diseñadora de la refinada maqueta del libro.

Guillermo García-Alcalde, periodista, músico y doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense, desarrolla una interpretación ideológica de la Tetralogía desde la perspectiva crítica del mundo de hoy, titulada «El anillo del nibelungo, o el triunfo de la raza humana».

Juan Manuel Marrero, compositor y doctor en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes por la Universidad de París, especula con un tema atrevido y sugestivo: «Conciencia y razón acústica en Wagner: antecámara de la revolución tímbrica contemporánea».

Sigue «Franz Liszt y Richard Wagner: reciprocidad entre dos visionarios», pronunciada como introducción a su propio recital por el pianista José Luis Castillo, grancanario formado en la Escuela Superior Reina Sofía de Madrid y en la Manhattan School of Music de Nueva York, así como profesor del Conservatorio Superior de Música de Canarias.

De la doctora y profesora de Filosofía Montserrat Armas Concepción es el tema «Schopenhauer, R. Wagner y F. Nietzsche: Música y filosofía. Un proyecto de comunidad artístico-monástica».



Y, por último, de las profesoras universitarias Isabel Pascua y Sonia Mauricio es el texto final: «Wagner celebra la primavera».

Con breves noticias biográficas de los autores concluye este volumen, una de las escasas aportaciones bibliográficas españolas al Bicentenario de Wagner y digno continuador del primero de los editados por el Aula Wagner con el título *Wagner. Estética*.



