

# *La obra de Richard Wagner*

## en la Valencia musical de la Restauración (1876-1913)

**Manuel Sancho García**

Doctor en Geografía e Historia  
(sección Historia del Arte) por la Universitat de València

### RESUMEN

En el contexto de la Valencia musical la Restauración, la obra de Richard Wagner (1813-1883) insufló aires de modernidad a un panorama local dominado, casi exclusivamente, por la ópera italiana y la zarzuela, promoviendo, a su vez, un debate sobre la necesidad de apertura a las corrientes estéticas europeas contemporáneas. Con tales premisas, el presente estudio aborda el proceso de recepción de la producción wagneriana, así en sus aspectos estéticos como estrictamente musicales, desde sus primeras manifestaciones en el ámbito sinfónico hasta el estreno de la ópera *Tristán e Isolda* en 1913.

### ABSTRACT

*In the context of the musical Valencia of the Restoration, Richard Wagner's work (1813-1883) breathed modernity into a local outlook dominated by Italian opera and zarzuela, promoting a debate on the need of opening to contemporary European aesthetics trends. So then, this work tackles the receiving processing of Wagner's production, both in their aesthetics and strictly musical point of view, from their first signs within the symphonic ambit to the opera première Tristan and Isolde in 1913.*

## 1. PRIMERA RECEPCIÓN DE LA OBRA WAGNERIANA (1876-1888)

Según los datos disponibles, todo parece indicar que el descubrimiento en Valencia del Wagner sinfónico se remonta al 30 de junio de 1876, a raíz de la primera audición de la obertura de *Tannhäuser* en una función celebrada en el Teatro Principal, bajo la dirección de Juan Goula<sup>1</sup>. Tres años más tarde, entre finales de marzo y comienzos de abril de 1879, la Sociedad de Conciertos que dirigiera José Valls daría a conocer, en el marco de un ciclo de conciertos sacros del Principal, la obertura de *Rienzi* y la marcha de *Tannhäuser*<sup>2</sup>. Presentado Wagner a la opinión pública como compositor moderno e innovador, los diarios valencianos se hacían eco de las ardientes polémicas desatadas por su ideario estético, así como el carácter revolucionario que presidía la creación musical wagneriana. A propósito de la obertura de *Rienzi*, *Las Provincias* habla de *obra de inmensas dificultades por su intrincada modulación*<sup>3</sup>. Para *El Mercantil Valenciano*, esta pieza, de conceptos melódicos muy claros y comprensibles, produjo un efecto bellísimo en razón de sus delicados matices, las exquisitas modulaciones, el contraste de ritmos, así como la riqueza y variedad de instrumentación<sup>4</sup>.

Los años que siguen, hasta el estreno operístico de *Lohengrin* en 1889, no ofrecen novedades de interés. Wagner, a semejanza de Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn o Brahms, entre los más ilustres, no logra afianzarse en los programas sinfónicos, frente a autores como Émile Waldteufel, Gounod, Meyerbeer, Saint-Saëns, Thomas o el valenciano Salvador Giner, que copan el interés de los aficionados filarmónicos<sup>5</sup>. Con todo y, especialmente, la obertura de *Rienzi* gozará de gran aceptación, a juzgar por su significativa presencia en las sesiones de la Sociedad de Conciertos durante el lustro 1879-1883<sup>6</sup>.

## 2. EXPANSIÓN DEL WAGNERISMO (1889-1900)

1889 registra la primera representación de *Lohengrin*, siete años después de su estreno en Barcelona y ocho respecto a la *première* madrileña. El 5 de enero, el Teatro Principal acogía esta ópera a cargo de una compañía italiana dirigida por el maestro Spetrino y, encabezando el reparto, el joven tenor catalán Francisco Viñas en el papel del caballero *Lohengrin*. La interpretación cosechó un rotundo éxito, verificándose catorce representaciones más hasta el 3 de febrero. De

<sup>1</sup> *El Mercantil Valenciano*, 2 julio, 1876.

<sup>2</sup> Aunque con varios años de retraso, se aprecia, en este aspecto, una clara influencia de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Es altamente revelador que, entre 1869 y 1876, estas tres partituras constituyeran los títulos wagnerianos interpretados con mayor asiduidad por la orquesta madrileña. Vid. SUÁREZ, José Ignacio: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. X, 2005, pp. 78-80.

<sup>3</sup> *Las Provincias*, 23 marzo, 1879.

<sup>4</sup> *El Mercantil Valenciano*, 25 marzo, 1879.

<sup>5</sup> No obstante ello, constatamos la ejecución de varias páginas wagnerianas no conocidas en Valencia transcritas para piano, entre éstas un fragmento de *El anillo de los Nibelungos* que Isaac Albéniz interpretó en el Teatro Principal, el 3 de agosto de 1882 (Vid. *Las Provincias*, 3 agosto, 1882), y *El coro de las hilanderas*, de *El Buque fantasma*, presentado por el pianista francés Francis Planté en una audición del Conservatorio verificada el 14 de mayo de 1889 (Vid. *El Pueblo*, 13 diciembre, 1894).

<sup>6</sup> SANCHO GARCÍA, Manuel: “Los inicios del sinfonismo en Valencia: la Sociedad de Conciertos de José Valls (1878-1888)”. En *Revista de Musicología*, vol. XXIV, 2, 2004, pp. 989-993.

“verdadero acontecimiento, grande e importantísimo” cifraba la prensa la puesta en escena de aquella partitura, insertando extensas columnas sobre la trama argumental, sin descuidar el retrato biográfico de Wagner y los principios básicos que guiaban su estética. Los juicios fueron unánimes al adjudicar al compositor germano los calificativos de audaz reformador, agitador con enorme talento y fundador de la música del porvenir, a quien el drama musical debía trascendentales conquistas, habiéndose desvinculado definitivamente de la ópera de estirpe italianizante<sup>7</sup>. A lo largo de la década, *Lohengrin* será llevada al Principal en 1890, 1892, 1893, 1896 y 1899-47 representaciones, en total-, obteniendo nuevos éxitos, que alcanzan la categoría de gran triunfo cuando Francisco Viñas (años 1893 y 1899) desempeña el papel de *Lohengrin*.

Debemos esperar a 1892 para que subiera al escenario del Teatro Principal la ópera *Tannhäuser*, cuyo estreno tuvo lugar el 27 de enero de la mano de la compañía italiana del Teatro Liceo de Barcelona, con la dirección de Juan Goula. Gustó -que no entusiasmó- *Tannhäuser*, ponderando la crítica el vigor dramático de la partitura, si bien no dejó de subrayarse que su música exigía del oyente una atención muy fija, y hasta meditación muy detenida, para penetrar en su sentido y saborear sus bellezas<sup>8</sup>. Esta primera impresión trocaría en admiración general y elogios entusiastas en el curso de los días siguientes, con representaciones el 28, 30 y 31 de enero. *Tannhäuser* fue juzgada una partitura magistral, cuajada de un sinnúmero de bellezas, susceptible de ser apreciada, y aun de apasionar, a medida que el público se familiarizara con las singularidades del lenguaje wagneriano<sup>9</sup>.

Dentro del terreno sinfónico, la década de 1890 vendrá marcada por la actividad de la Orquesta Goñi que, recogiendo el legado de

la Sociedad de Conciertos de Valls, contribuyó eficazmente a divulgar el género orquestal entre el público valenciano. Del examen de los programas de concierto se desprende el sustancial cambio de orientación estética respecto a la etapa precedente, favoreciéndose a autores como Beethoven, Mozart, Mendelssohn y, en particular, Richard Wagner, convertido en el compositor con mayor número de piezas -once títulos- en el repertorio del conjunto de Andrés Goñi<sup>10</sup>. Fuera de estos logros, es incuestionable que la plena introducción del Wagner sinfónico en Valencia corresponde, fundamentalmente, a la Sociedad de Conciertos de Madrid, a raíz de sus dos visitas en 1891 y 1893. La formación madrileña, bajo la batuta de Luigi Mancinelli, arribó a la ciudad del Turia en septiembre de 1891 tras los triunfos cosechados a lo largo de su *tournee* estival por San Sebastián, Vitoria, Burgos, Valladolid, Zaragoza y Barcelona. Se efectuaron tres exitosos conciertos en el Principal, los días 26, 27 y 28, con obras de Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Liszt, Vieux-Temps, Nicolai, Mancinelli, Chapí, Bizet, Saint-Saëns, Grieg y Wagner. Decidido impulsor del wagnerismo en la capital de España, Mancinelli presentó en Valencia el prelude de *Tristán e Isolda*; *Los murmullos del bosque*, perteneciente al acto II de *Sigfrido*; la *Entrada de los dioses en el Walhalla*, del *Oro del Rin*; *Muerte de Isolda*, de *Tristán e Isolda*; y diversos pasajes de *Los maestros cantores de Nuremberg*<sup>11</sup>. Apenas dos años después, en 1893, la citada agrupación, liderada esta vez por Tomás Bretón, ofrecería dos sesiones en el Teatro Principal, los días 27 y 29 mayo. Conformaban los programas piezas ya conocidas de Weber, Beethoven, Gounod, Thomas, Vieux-Temps y Wagner del que, asimismo, se escuchó con carácter inédito, como página de concierto, el prelude de *Lohengrin*.

<sup>7</sup> Vid. *Las Provincias y El Mercantil Valenciano*, 5 enero, 1889.

<sup>8</sup> *Las Provincias*, 28 enero, 1892.

<sup>9</sup> Consúltese *Las Provincias*, 29 enero, 1892, y ss.

<sup>10</sup> SANCHO GARCÍA, Manuel: *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007, pp. 101-103.

<sup>11</sup> Vid. *Las Provincias y El Mercantil Valenciano*, 27, 28 y 29 septiembre, 1891.

La tarea de difusión de la producción wagneriana será continuada por Andrés Goñi quien, desde 1896, incluyó sistemáticamente composiciones del músico alemán en las temporadas de conciertos. Dentro del capítulo de estrenos, podemos mencionar la *Marcha del Homenaje* (1892); *El encantamiento de Viernes Santo* (1896) y *El jardín encantado de Klingsor* (1898), ambos pasajes de *Parsifal*; así como la *Marcha fúnebre* de *Sigfrido* (1898)<sup>12</sup>. Los diarios aplaudieron la calidad de unas partituras que hacían las delicias del público culto en Europa, planteando la conveniencia de que el aficionado valenciano aprehendiera gradualmente aquella nueva estética, alejada de las consabidas sinfonías operísticas y danzas orquestales, entre valsos, polcas, mazurcas y polonesas, que configuraban, casi invariablemente, el grueso de cualquier programa de concierto. Todavía en esta fase de recepción wagneriana, la prensa refiere con frecuencia la escasa preparación intelectual del oyente, circunstancia que dificultaba, no pocas veces, la comprensión de ciertos fragmentos orquestales. *Es una maravilla de composición, explicaba El Mercantil Valenciano, aludiendo a la Marcha fúnebre, de Sigfrido, pero que dicho sea en honor de la verdad, no despertó entusiasmo. ¿Acaso la obra no lo merece? Ya nos guardaremos nosotros de decir tal herejía; pero precisa reconocer que la generalidad de las personas que asisten a los conciertos, no siente aún dicha música*<sup>13</sup>.

Al margen de los apartados sinfónico y operístico, el wagnerismo en Valencia se desarrolla en otros ámbitos de interés. Hay que citar, en primer término, a la Sociedad de Cuartetos, creada por Andrés Goñi en 1890 con el objetivo de cultivar y promover el género camerístico<sup>14</sup>. No restringirá exclusivamente esta agrupación

su labor al campo único de la música culta, sino que desplegó su actividad en cafés, funciones, fiestas, veladas literario-musicales, exposiciones y actos diversos, contratada para amenizar o dar mayor relieve a determinados acontecimientos. El hecho de que sus miembros procedieran de la Orquesta Goñi determinará la composición de los programas, integrados por “reducciones” para conjunto de cámara de páginas orquestales que, a la sazón, se ejecutaban en los conciertos sinfónicos valencianos. Su repertorio, por tanto, comprende algunos títulos wagnerianos: las fantasías sobre *Lohengrin* y *Tannhäuser*, el *Idilio de Sigfrido* y la célebre marcha nupcial del acto III de *Lohengrin*<sup>15</sup>. Mención aparte merece el género bandístico, con su particular contribución al wagnerismo mediante arreglos y transcripciones de toda índole. Cabe recordar, en este punto, al maestro García Rueda, director de la Música del Regimiento de Mallorca, a quien se debe el estreno en Valencia, antes incluso que su primera audición en versión orquestal, de las oberturas de *Tannhäuser* y *Los maestros cantores de Nuremberg*, así como la escena bíblica *La cena de los Apóstoles*<sup>16</sup>.

La popularización de la obra de Wagner contó con el firme apoyo de los medios de comunicación escrita, que asumen la función de vehículo propagandístico entre la opinión pública. Descuella, especialmente, en virtud del lugar preeminente que ocupa Wagner en sus páginas, la revista *Boletín Musical*, dirigida por Antonio Sánchez-Ferrís y convertida, desde su salida a la calle a últimos de julio de 1892 hasta su desaparición en 1900, en la publicación periódica de contenido específicamente musical más significativa de la capital valenciana<sup>17</sup>. Sus distintas secciones: revista semanal, corres-

<sup>12</sup> SANCHO: *Romanticismo y música instrumental...*, op. cit., p. 100.

<sup>13</sup> *El Mercantil Valenciano*, 5 marzo, 1898.

<sup>14</sup> La denominación “Quinteto Goñi” o, más a menudo, “Sexteto Goñi”, obedecía a la necesidad de ampliar los efectivos instrumentales en ciertas sesiones de acuerdo con el programa.

<sup>15</sup> Sobre la trayectoria profesional de la Sociedad de Cuartetos, vid. SANCHO GARCÍA, Manuel: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, València, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004, pp. 343-362.

<sup>16</sup> *El Pueblo*, 13 diciembre, 1894.

<sup>17</sup> En sus primeros tiempos, la periodicidad era mensual, pasando a quincenal en 1894 y decenal a partir de 1897.

pondencias, extranjero, entre otras, ofrecerán detallada información de cuantos espectáculos de naturaleza musical acontecían en Valencia y resto de España, así como el extranjero. La atención preferente dedicada a la figura de Richard Wagner se evidencia ya desde los primeros números, abordando cuestiones como la reseña crítica de conciertos y representaciones operísticas, estrenos wagnerianos y noticias de todo género en relación con la biografía, la música y el pensamiento estético del alemán.

Junto con el seguimiento puntual del mundo wagneriano, *Boletín Musical* alentará la causa wagnerista insertando esporádicamente artículos de opinión a propósito del compositor y su creación artística<sup>18</sup>. Un nombre destaca sobre los demás en razón de sus interesantes apreciaciones y el conocimiento que muestra de la estética wagneriana: el escritor y crítico musical Ricardo Benavent Feliu (1848-1929)<sup>19</sup>, autor asimismo del ensayo *La obra de Wagner*<sup>20</sup> donde, no obstante reconocerle sus virtudes sobresalientes como dramaturgo e instrumentador, manifiesta abiertamente su rechazo a ciertos aspectos del ideario wagneriano. A juicio de Benavent -y aquí reside la clave de su argumentación-, Wagner, guiado por la intención de resucitar la tragedia griega,

concedió en sus últimos trabajos la primacía al drama sobre la música, fruto de lo cual la melodía vocal, sacrificada en aras de los intereses dramáticos, queda condenada a mera declamación lírica, mientras la orquesta, que gobierna “despóticamente” la acción, acaba anulando toda forma de canto<sup>21</sup>.

### 3. CONSOLIDACIÓN DEL WAGNERISMO (1900-1913)

Abierto el camino en la década precedente, Wagner penetra gradualmente en la escena musical valenciana. Es obligado nombrar un título emblemático, *Lobengrin*, que sube a los proscaenios en 1901, 1902, 1904, 1905, 1907, 1910, 1912 y 1913 -arrojando una cifra de 42 representaciones-, acrecentada su popularidad de años atrás merced a la reiterada presencia del tenor Francisco Viñas en el Principal<sup>22</sup>. Ciertamente, el divo catalán, especializado en personajes wagnerianos, contará por triunfos sus apariciones en Valencia, provocando la admiración general del público y crítica, que caen rendidos ante su caudal sonoro y amplio abanico de recursos dramáticos. El propio cantante, elevado a la categoría de ídolo local, interpretaría en 1905 el célebre “racconto” de *Lobengrin* en lengua valenciana, traducido por

<sup>18</sup> Vid. BUSÓ TAPIA, Benito: “Moralizar deleitando”. En *Boletín Musical*, nº 11, 31 mayo, 1893, pp. 77-79; “Wagner y los animales”. En *Ibidem*, nº 21, 22 noviembre, 1893, p. 151; FEMDE, R: “Memorias íntimas de Richard Wagner”. En *Ibidem*, nº 163, 20 agosto, 1898, pp. 1279 y 1280; “El teatro de Bayreuth”. En *Ibidem*, nº 199, 20 agosto, 1899, pp. 1540-1542; “Argumento de la Walkyria”. En *Ibidem*, nº 212, 30 diciembre, 1899, pp. 1629-1631; E.P.: “La sinfonía de Tannhäuser”. En *Ibidem*, nº 229, 20 junio, 1900, p. 1742.

<sup>19</sup> BENAVENT, Ricardo: “La música: género vocal. El asunto en el drama lírico”. En *Boletín Musical*, nº 219, 10 marzo, 1900, p. 1675; *Idem*: “La herencia de Wagner”. En *Ibidem*, nº 222, 10 abril, 1900, p. 1692; *Idem*: “La música: género vocal. La ópera. Su creación. Su pasado y su presente”. En *Ibidem*, nº 224, 30 abril, 1900, p. 1706; *Idem*: “La música: género vocal. Estructura de la ópera”. En *Ibidem*, nº 234, 15 agosto, 1900, pp. 1769-1772.

<sup>20</sup> BENAVENT FELIU, Ricardo: *La obra de Wagner: estudio crítico*, Valencia, Hijos de Francisco Vives Mora, 1895.

<sup>21</sup> Una ópera, según Benavent, debe escribirse con gran fluidez melódica para la voz, con todos los recursos y conquistas propios del género vocal, con carácter expresivo y vigor dramático, y con el empleo innegable de la orquesta, siempre con valor secundario, jamás dominante y avasallador. No existe motivo, por tanto, para que el recitativo prevalezca sobre el canto, ni para sustituir los cuadros cantables por largas y pesadas melopeas, carentes de melodía y medida fija. En opinión de Benavent, las leyendas wagnerianas constituyen un cúmulo de argumentos brumosos y falsos, cuentos fantásticos poco adaptables al interés dramático y que, además, no satisfacen por igual a todos los países y culturas en el mismo grado. Por otra parte, el sistema de los leitmotivos resulta innecesario, por inútil. Su uso excesivo comporta la pérdida de noción individual de éstos, provocando confusión en el oyente.

<sup>22</sup> Durante este período, Viñas actúa en el Teatro Principal en *Lobengrin* (1901, 1905, 1907 y 1913), *Tannhäuser* (1911) y *Tristán e Isolda* (1913). Sobre las particulares circunstancias de cada representación, así como la acogida entre el público y la crítica, consúltese BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil española*, Valencia, Federico Doménech, 1997.

Teodoro Llorente. Fuera de ello, y exceptuando la eventual reposición de *Tannhäuser* en mayo de 1911, de nuevo con Viñas a la cabeza del elenco, el suceso más significativo de esta etapa será, sin duda, el estreno de *La Walkyria* y *Tristán e Isolda*.

El 26 de noviembre de 1907, el Teatro Principal alzaba el telón para poner en escena *La Walkyria*, primera jornada de la *Tetralogía*, a cargo de la compañía Mascheroni-Petri, empuñando la batuta Eduardo Mascheroni. Pese a las crónicas elogiosas por parte de la prensa, ensalzando la grandeza y excelcitud de la ópera, el público reaccionó con indiferencia ante lo avanzado del vocabulario musical, tan inusual y poco familiar a sus oídos. Se censuró, a este respecto, la actitud refractaria del melómano valenciano, ceñidas sus preferencias a los repertorios ya consolidados y opuesto a la introducción de toda novedad. *El público se mostró, reseñaba López-Chavarri desde Las Provincias, como era natural, sin poder juzgar por esta audición. Ni la forma en que se ha dado a conocer la obra, ni las costumbres de nuestros concurrentes, son para que entre de lleno la colosal concepción wagneriana*<sup>23</sup>. En fechas posteriores, a lo largo de las cinco funciones siguientes hasta la postrera del 16 de diciembre, el recibimiento fue, en general, más favorable. Una vez libres de prejuicios infundados, aventuraban los diarios, acabarían rindiéndose al poder de su genio (el de Wagner, se entiende) *los que pusieron algún reparo a la primera audición de "La Walkyria"*<sup>24</sup>.

Llegado el año 1913, el Teatro Principal organizaba una compañía compuesta por cantantes provenientes del Liceo de Barcelona y el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección de Juan Lamotte de Grignon. Como artistas de renombre, figuraban el barítono Domenico Viglione-Borghese, la contralto Virginia Guerrini y el siempre idolatrado Francisco Viñas, en su última comparecencia ante los aficionados valencianos, poco antes de anunciar su despedida como cantante profesional. Con una escasa asistencia de públi-

co, que no completaría el aforo, el 10 de mayo se verificó la *première* de *Tristán e Isolda*. La representación obtuvo una gran acogida, aplaudiendo la crítica el excelente cometido de los cantantes y el director, quien sacara el mejor partido de una orquesta reducida. *Tristán* vuelve a la escena el 12 de mayo, con palcos y butacas de patio casi vacíos y, sin embargo, idéntico éxito que días atrás. Decididamente wagnerófila, la prensa no dudará en descargar sus diatribas sobre el conservadurismo de las clases adineradas, por cuyo desinterés, llegó a afirmarse, Valencia se veía privada de nuevas audiciones.

Es Richard Wagner, con notable diferencia, el compositor más interpretado en los conciertos sinfónicos valencianos durante los primeros quince años del siglo XX. Lo acredita el hecho de que tres de sus obras, el preludio de *Los maestros cantores de Nuremberg*, el preludio y final de *Tristán e Isolda* y la obertura de *Tannhäuser*, devinieran los títulos predilectos del público filarmónico. La fama de Wagner no sufre merma alguna, antes bien logra afianzarse gracias a la repetición exhaustiva de títulos ya conocidos. Con todo, se registrarán varios estrenos puntuales a partir de 1910 de la mano de las sinfónicas de Madrid y Barcelona: *Idilio de Sigfrido* (1910); *la Cabalgata de las Walkyrias*, en su versión orquestal (1910); *el Viaje de Sigfrido por el Rhin*, de *El crepúsculo de los dioses* (1910); la obertura de *El buque fantasma* (1911); y el preludio de *Parsifal* (1914)<sup>25</sup>. La hegemonía de Wagner alcanza el terreno bandístico, a juzgar por el elevado número de piezas que, en contraste con otros autores, aporta a los programas. En efecto, coincidiendo con el establecimiento de la Banda Municipal de Valencia en 1903, la primera década del siglo XX se vio dominada, en lo tocante al repertorio, por transcripciones de páginas sinfónicas wagnerianas que alternan con los tradicionales pasodobles, marchas y piezas de baile característicos de este tipo de formaciones. Pueden contarse, entre los títulos más represen-

<sup>23</sup> *Las Provincias*, 27 noviembre, 1907.

<sup>24</sup> *El Radical*, 28 noviembre, 1907.

<sup>25</sup> SANCHO: *Romanticismo y música instrumental...*, op. cit, pp. 184 y 185.

tativos, las oberturas de *Tannhäuser*, *Rienzi* y *El buque fantasma*, las fantasías sobre *Sigfrido* y *La Walkyria*, la *Cabalgata de las Walkyrias* y el *Idilio de Sigfrido*<sup>26</sup>.

**WAGNER EN LA CRÍTICA MUSICAL Y LA LITERATURA:  
EDUARDO LÓPEZ-CHAVARRI Y VICENTE BLASCO IBÁÑEZ**

El wagnerismo encontrará en la persona de Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) el paladín de su causa, un defensor a ultranza de la creación wagneriana. Compositor, pedagogo, musicólogo, periodista y crítico, López-Chavarri fue, ante todo, un intelectual preocupado por dinamizar la cultura musical valenciana, anclada en el provincianismo y los gustos desfasados del pasado y ajena, en consecuencia, a toda novedad llegada del exterior. Valencia, señalaba López-Chavarri, precisaba una efectiva revitalización de su empobrecida vida artística, sacudirse la desidia y la inercia que la atenazaban y abrirse a la Europa musical contemporánea. Es altamente revelador el siguiente párrafo a propósito de los deficientes medios con que contaba la ciudad del Turia para el montaje de un espectáculo operístico:

*¿Cuándo soñaremos tener en nuestra tierra eso: una orquesta en vez de esos conglomerados que se hacen abí aprisa y corriendo, para salir del paso por unos días, sin costumbre de trabajar y sin hábito de practicar arte? ¿Cuándo veremos un decorado, siquiera sea modesto, con efectos de luz constantes que cambien incesantemente durante todos los actos? ¿Cuándo veremos artistas que den idea de un conjunto, de un trabajo seguido, y no esas*

*reuniones momentáneas de gente desperdigada, que van a cantar ¡una ópera! como por sorpresa, al cabo de un año? Y sobre todo, ¿cuándo veremos una opinión, una alma valenciana que quiera exigir a sus representantes administrativos una noble y elevada vida espiritual, sin la cual, de nada vale aparentar humos de riqueza, pues solo representa miseria y ridiculez unidas?*<sup>27</sup>.

A los ojos del valenciano, Wagner encarnaba en su obra la modernidad y, con ella, la concepción de una revolucionaria teoría estética fuera de fórmulas estereotipadas, ya caducas, que constreñían la libertad del compositor. Su contacto con los círculos modernistas de Barcelona por medio de la amistad mantenida con Enric Morera, Lluís Millet y Enrique Granados, a lo que se sumaba su relación con L'Associació Wagneriana, le proporcionaron un conocimiento profundo de la filosofía wagneriana. Ya en 1901, López-Chavarri exponía los fundamentos en que, a su juicio, debía cimentarse la renovación del teatro lírico valenciano<sup>28</sup>. Se trataba, a grandes rasgos, de abandonar la “receta” operística de cuño italianizante para abrazar el drama musical wagneriano como síntesis del arte. Fruto de estas reflexiones fue la publicación, en 1902, del ensayo *El Anillo del Nibelungo*<sup>29</sup>, en cuyas páginas acomete un estudio del texto y la música de la Tetralogía wagneriana bajo sus múltiples vertientes, comprendiendo el proceso de gestación, la forma -literaria, musical e interpretativa-, el pensamiento filosófico y el análisis técnico de cada ópera, con profusión de ejemplos musicales<sup>30</sup>. En 1907 verán la luz los *Cuentos líricos*<sup>31</sup>,

<sup>26</sup> CARRILLO, Luisa: *Banda Municipal de Valencia: cien años de música*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003, pp. 36 y 45.

<sup>27</sup> *Las Provincias*, 5 mayo, 1911.

<sup>28</sup> Almanaque *Las Provincias*, 1901, p. 267.

<sup>29</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *El Anillo del Nibelungo. Tetralogía de Richard Wagner*, Madrid, E. Rodríguez Serra, 1902. En 1910, López-Chavarri publicará un pequeño folleto de 24 páginas con el título *La Walkyria de Richard Wagner*, extraído del capítulo correspondiente de *El Anillo del Nibelungo*, donde explica la concepción de esta partitura, su argumento, dramático y musical, y lugar que ocupa en el conjunto de la Tetralogía wagneriana. (LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *La Walkyria de Richard Wagner*, Valencia, Imprenta Viuda de E. Pascual, 1910).

<sup>30</sup> Acerca de este ensayo, vid. ALLEGRA, Giovanni: “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista: Los estudios críticos de primeros de siglo”. En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 agosto, 1983), Brown University, Providence Rhode Island, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 130-133.

<sup>31</sup> LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *Cuentos líricos*, Valencia, Imprenta Doménech, 1907.

que recogen, entre otras, la narración *Manual del Wagnerista d'ocasió*, a modo de reglas o consejos dirigidos a todos aquellos que deseen “pasar” por entendidos en materia wagneriana y, muy especialmente, periodistas, críticos musicales y “abonados a butaca en los teatros de ópera”. El tono, si bien humorístico, rebosa mordacidad y sutil ironía, arremetiendo contra la incultura del melómano valenciano, tan amigo de preciarse de diletante culto como incapaz de admitir su ya crónico analfabetismo musical.

Desde otra perspectiva, los esfuerzos de López-Chavarri por divulgar la producción wagneriana tendrán su reflejo en las traducciones que realizara de *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*, de Maurice Kufferath<sup>32</sup>, y *Wagner*, de Henri Lichtenberger<sup>33</sup>.

Añádanse, asimismo, las crónicas artísticas y artículos aparecidos en las columnas de *Las Provincias* acerca de diversos asuntos referentes a Wagner y el wagnerismo, empleando, sin excepción, un discurso claramente apologético<sup>34</sup>. De esta suerte, López-Chavarri conseguía promover una corriente de opinión favorable a la figura del compositor alemán, al tiempo que efectuaba una eficaz tarea de depuración de los gustos mayoritarios del gran público al revelarles nuevas formas de expresión musical.

Lo que fue López-Chavarri en el campo del periodismo musical y la musicología vino a serlo Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) en la literatura, esto es, un ferviente e incondicional admirador de la estética wagneriana. La pasión de Blasco por el músico de Leipzig se remonta a mediados de los años ochenta cuando, recién llegado de Madrid en la que constituyera su primera aventura literaria, frecuentaba diariamente el Café de

España. Otro escritor, José Martínez Ruiz “Azorín”, a la sazón estudiante en Valencia, evocaría años más tarde, en su libro *Valencia*, la atmósfera wagneriana que respiraba aquel local:

*El pianista, mozo despierto, vivo, dominaba el piano. Wagner era su ídolo. Nos obsequiaba a la continua con fragmentos de “Tannhäuser” y “Lohengrin”. La inmensa sala está bemboda de un público vario. Comienza el piano a cantar. Los primeros compases de la obertura de “Tannhäuser” resuenan en la sala sobre el tumulto de las conversaciones. De pronto se hace un silencio profundo. Del tablado se esparce por la sala como una misteriosa corriente magnética. El público escucha embelesado. Y cuando se apagan las postreras notas, un estruendoso aplauso llena el ámbito (...) Se pedía la repetición. Y el maestro que había estado de pie, inclinando la cabeza ante la ovación, tornaba a sentarse al piano*<sup>35</sup>.

Habitual concurrente al Principal, es presumible que el joven Blasco haya asistido a los estrenos valencianos de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, así como las sesiones de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la Orquesta Goñi. “Wagner le entusiasma”, recordaba León Roca<sup>36</sup>, fascinándole el fuerte acento de la música alemana, la exaltación de la mitología nórdica, la grandiosidad épica del asunto dramático. Identificado con Wagner en su doble faceta de compositor revolucionario y activista político, Blasco traslada esta devoción a la tribuna de *El Pueblo*. En un artículo de claros tintes panegíricos fechado el 2 de febrero de 1898, el autor de *La Barraca* definía a Wagner como representante indiscutible de la ópera alemana, “el maestro supremo de una nueva escuela, animado por propósitos extraordinarios y sobrehumanas aspiraciones”. Concluía juzgán-

<sup>32</sup> KUFFERATH, Maurice: *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*. Traducción, prólogo y notas de Eduardo López-Chavarri Marco, Madrid, Vda. de R. Serra (s.a.).

<sup>33</sup> LICHTENBERGER, Henri: *Wagner*. Traducción y notas de Eduardo López-Chavarri Marco, Valencia, Manuel Villar, 1916.

<sup>34</sup> Junto con las habituales reseñas críticas a propósito de un determinado estreno o representación operística, resultan particularmente interesantes las crónicas que, desde Barcelona, remitía López-Chavarri sobre los trabajos de L'Associació Wagneriana de aquella capital, contraponiendo siempre la próspera vida musical barcelonesa a la mediocridad imperante del panorama valenciano.

<sup>35</sup> Azorín. *Obras escogidas*, vol. III, Madrid, Espasa, 1998, p. 794.

<sup>36</sup> LEÓN ROCA, J. L.: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Ajuntament de València, 1997, pp. 60 y 134.



dolo una de las figuras más relevantes del siglo XIX, equiparable en grandeza a Víctor Hugo y Zola. Por otro lado, su vocación difusora del wagnerismo se verá plasmada en la traducción de diversos escritos del músico, entre novelas y reflexiones sobre la música y músicos, filósofos y poetas, contenidos en el volumen *Novelas y pensamientos*<sup>37</sup>. En su prólogo, el novelista valenciano, amén de conceptuar a Wagner como artista de inmensa cultura, conocedor profundo de la historia y poeta de eminentes cualidades, traza un breve recorrido a través de su rica y polifacética personalidad literaria en las parcelas de escritor, periodista, filósofo, dramaturgo y crítico.

Las referencias a Wagner y su música se hallan presentes, de modo explícito o simbólicamente, en gran parte de la creación novelística de Blasco Ibáñez, desde *Arroz y tartana* (1894) a *El Papa del mar* (1925), pasando por *Entre naranjos* (1900), *La Catedral* (1903), *La borda* (1905), *Oriente* (1907) y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916)<sup>38</sup>. Considerada por muchos la novela wagneriana por excelencia, *Entre naranjos* supuso el despegue literario de Blasco a escala nacional, alcanzando amplia repercusión en Madrid, ciudad donde contribuiría a popularizar la música de Wagner durante la primera década del siglo XX<sup>39</sup>. El propio Azorín, en un artículo de *ABC* de 1952, declaraba que *jamás se habrá hecho tan fervorosa exaltación de Wagner (...) como en esa novela*<sup>40</sup>. Salpicado su texto de incontables citas y alusiones al universo operístico wagneriano, la historia, ambientada en la loca-

lidad de Alcira, con el aroma de azahar de sus naranjales como telón de fondo, relata el apasionado romance entre Leonora, cantante de ópera, especializada en heroínas wagnerianas, y el joven diputado Rafael Brull. Wagner y su obra recorren cada capítulo a modo de hilo conductor que engarza las diferentes escenas y confiere unidad y coherencia formal a la narración. Aída E. Trau<sup>41</sup> ha propuesto una nueva lectura, según la cual *Entre naranjos* reproduciría fielmente la estructura de la Tetralogía wagneriana, incluyendo, a su vez, ciertas ideas de carácter filosófico concebidas por Wagner respecto a la evolución social y política de su tiempo.

## CONCLUSIONES

Parece obvio, a la luz de los datos expuestos, que el wagnerismo en Valencia careció del empuje e incidencia social de ciudades como Madrid y Barcelona. Constituirá, en esencia, una manifestación de naturaleza exclusivamente musical, sin que apenas se vislumbren influencias en otras ramas de la cultura salvo la literatura, a través de Blasco Ibáñez. Fenómeno tardío, surgido con retraso respecto a las dos primeras capitales españolas, chocó en su desarrollo con la mentalidad provinciana de Valencia, circunstancia observable en el conservadurismo de empresarios, compañías de ópera y el propio público, instalados en la tradición de la ópera italiana como, casi el único, modelo aceptado<sup>42</sup>. Es fácil

<sup>37</sup> WAGNER, Ricardo: *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*. Traducción y prólogo de Vicente Blasco Ibáñez, Valencia, F. Sempere, 1910. Las dos novelas recogidas llevan por título *Una visita a Beethoven* y *El final de un artista en París*.

<sup>38</sup> Entre las distintas aproximaciones al estudio de la música en la obra de Blasco Ibáñez, pueden mencionarse SOPEÑA, Federico: *Música y literatura*, Madrid, Ediciones Rialp, 1989, pp. 261-268; MATEU, M<sup>a</sup> Teresa: "La música en Blasco Ibáñez". En Joan Oleza y Javier Lluch (eds.): *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Actas del Congreso Internacional, Valencia, 23-27 noviembre, 1998), vol. II, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, pp. 932-939; BAS CARBONELL, Manuel: *La música en la obra de Vicente Blasco Ibáñez*, Xàbia, 2001.

<sup>39</sup> ORTIZ DE URBINA SOBRINO, Paloma: "La recepción literaria de Richard Wagner en España". En *Paisajes románticos: Alemania y España*, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Editorial Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004, p. 241.

<sup>40</sup> *ABC*, 5 abril, 1952.

<sup>41</sup> TRAU, Aída. E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1994.

<sup>42</sup> Se exceptúa la presencia anecdótica de la ópera francesa, Bizet y Meyerbeer fundamentalmente. BUENO: *Historia de la ópera...*, op. cit., pp. 374 y 375.

comprender la natural reserva, y aun recelo, ante un lenguaje, el wagneriano, que a su novedad añadía una ruptura radical con los esquemas formales al uso.

En el extremo opuesto, la crítica local apostó desde un primer momento por la estética wagneriana, paradigma de la vanguardia y la modernidad, el deseo, en definitiva, de apertura al exterior en consonancia con el espíritu de regeneración cultural que anima a la España finisecular. Es aquí donde cobrará especial relieve Eduardo López-Chavarri. Imbuido del ambiente wagnerófilo que disfrutaba la Ciudad Condal, el valenciano desplegó todos los medios a su alcance, desde el periodismo musical hasta la organización de conciertos, amén de su intensa actividad como pedagogo, escritor, traductor y conferenciante, para acercar al gran público las teorías de Wagner. Tan destacado como éste, justo es reconocer el protagonismo del carismático Francisco Viñas en su condición de propagandista del repertorio wagneriano, asociando inseparablemente su nombre a la ópera *Lobengrin*, convertida en uno de los títulos predilectos del diletante valenciano, con más de cien representaciones a lo largo de este período, cifra sólo superada por *Aida*, *Rigoletto*, *La Bobème*, *Tosca* o *Cavalleria rusticana*.

La introducción de la música de Wagner fue un proceso lento y gradual a medida que el público vencía las lógicas dificultades de asi-

milación de su lenguaje. Nos engañaríamos, sin embargo, al pensar que el compositor germano triunfó plenamente en Valencia. Al margen de determinados fragmentos orquestales de mayor atractivo popular, tales como el preludio de *Los maestros cantores de Nuremberg*, el preludio y final de *Tristán e Isolda*, o las oberturas de *Rienzi* y *Tannhäuser*, que ingresaron pronto en los habituales programas de concierto, la generalidad del público operístico nunca llegó a identificarse con los rasgos peculiares del estilo wagneriano, al que se tachaba de brumoso, denso, formalmente complejo y cargado de disonancias y vaguedades armónicas, donde no podía percibirse centro tonal alguno<sup>43</sup>. El mismo éxito conquistado por *Lobengrin* debe atribuirse no tanto a las cualidades intrínsecas de su partitura cuanto al magnetismo personal de un artista como Viñas, capaz de llenar cualquier teatro con independencia de la obra en cartel. En todo caso, queda fuera de dudas que Wagner representó, en el contexto del panorama musical valenciano, una bocanada de aire fresco y, por ende, la constatación del desfase de casi cincuenta años en relación con las corrientes estéticas contemporáneas. Resulta especialmente esclarecedor que, mientras la Valencia de entresiglos comenzaba a “digerir”, no sin problemas, a Wagner, e incluso Beethoven, en Europa se asistía paralelamente al derrumbamiento de la tonalidad clásica a manos de Debussy y Schoenberg.

<sup>43</sup> A comienzos del siglo XX, la opinión del compositor valenciano Salvador Giner acerca de la música del autor de *Tristán e Isolda* no deja lugar a dudas: *Soberbia, colosal, obra de un genio extraordinario e inimitable. Mas me parece que el ardiente temperamento español no podrá nunca avenirse por completo a esas vaguedades y a esas filosofías en que con tanto placer se abstraen los hijos del Norte* (Vid. *El Pueblo*, 9 abril, 1901).