

STAGING VERDI AND WAGNER

EDITED BY
NAOMI MATSUMOTO



BREPOLS
TURNHOUT
MMXV

CONTENTS

NAOMI MATSUMOTO	
Preface	ix
PART I: WORKING WITH THE COMPOSER: INTENTIONS, CONVENTIONS, AND CONTEXTS	
YAËL HÊCHE	
«Die genaue Übereinstimmung der scenischen Vorgänge mit dem Orchester». Un aspect de l'esthétique musicale et dramatique de Richard Wagner	3
OLGA JESURUM	
'Bella figlia dell'amore, schiavo son dei vezzi tuoi': scena e musica nel <i>Rigoletto</i>	19
ELSA MARTINELLI	
Il sangue dell'onore: il duello nelle opere di Verdi tra letteratura e messinscena	33
NAOMI MATSUMOTO	
Charles Marshall's 'Dioramic' Scenery: Staging Verdi in Victorian London	53
JÜRGEN MAEHDER	
Form, Text-Setting, Timbre, Aura: Structural Aspects of Wagner's <i>Parsifal</i> Score	81
PART II: TRANSFORMATION IN CENTRAL EUROPE	
JÜRGEN MAEHDER	
L'utopia del dramma musicale wagneriano: dal mito attraverso la scenotecnica verso il sogno di un teatro invisibile	117

MATHIAS AUCLAIR	
Le décor wagnérien à l'Opéra de Paris 1861-1914	145
KARINE BOULANGER	
Janvier 1914: <i>Parsifal</i> à Paris	161
CLAIRE PAOLACCI	
Les œuvres de Giuseppe Verdi et Richard Wagner à l'Opéra de Paris pendant la direction de Jacques Rouché (1915-1945)	181
PART III: LEGACIES AND INFLUENCES IN WIDER REGIONS	
JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA	
La puesta en escena de los estrenos wagnerianos en Madrid	203
GEORGIA KONDYLI	
Les opéras de Verdi à Smyrne (1880-1900)	233
MANOLIS SEIRAGAKIS	
Mediterranising the Composer of the North: Richard Wagner, Constantinos Christomanos and the Early Modern Greek Theatre	245
BRUNO FORMENT	
Staging Verdi in the Provinces: The <i>Aida</i> Scenery of Albert Dubosq	263
BOGUMILA MIKA	
<i>Lived Anew</i> : The Reception of Wagner's Operas and Music Dramas in Poland in the New Millennium	287
PART IV: PORTENTS OF THE FUTURE	
KII-MING LO	
«Im Dunkel du, im Lichte ich!» – Jean-Pierre Ponnelles Bayreuther Inszenierung von <i>Tristan und Isolde</i>	307

MARINA MAYRHOFER	
Scenografie e dinamiche della drammaturgia wagneriana nel lungometraggio d'animazione disneyano <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937)	323
ARNOLD JACOBSHAGEN	
Verdi and Wagner in Germany: Performances and Staging 1960-2010	337
ABSTRACTS	353
BIOGRAPHIES	365
INDEX OF NAMES	369

PART III

LEGACIES AND INFLUENCES IN WIDER REGIONS

LA PUESTA EN ESCENA DE LOS ESTRENOS WAGNERIANOS EN MADRID*

José Ignacio Suárez García
(OVIEDO)

EL WAGNERISMO FUE UN FENÓMENO CLAVE en la evolución del espectáculo operístico en Madrid. La recepción de la obra de Richard Wagner en la ciudad, impulsó cambios que afectaron a muy diferentes aspectos de las representaciones, algunos suscitados por la propia concepción dramática wagneriana y otros, como la llegada de la luz eléctrica o la retransmisión telefónica de las funciones, fruto del contexto histórico en que se produjo este proceso. Uno de los logros wagnerianos fue la interpretación en idioma original de las óperas alemanas, descartando la costumbre de traducir al italiano las presentadas en el Teatro Real. Asimismo, el wagnerismo promovió la participación del coro en el movimiento escénico, así como la expresividad gestual de los solistas, es decir, demandó elencos que fueran, además de buenos cantantes, verdaderos actores y actrices. Además, inculcó un cambio de sensibilidad conducente a la formación de una nueva actitud de respeto ante el hecho artístico que alejaba al público de la antigua mentalidad de acudir al espectáculo por conveniencia social. En lo que se refiere a la puesta en escena, la preferencia de Wagner por el mito, así como su particular concepción espacial, determinaron la aparición de los primeros rasgos simbolistas en la pintura escenográfica y la adopción de soluciones novedosas en maquinaria e iluminación¹.

El término escenografía es en español polisémico y equívoco, de ahí que hayamos preferido usar en el título la expresión ‘puesta en escena’. Además parece conveniente aclarar que lo que se aborda en el presente trabajo se refiere a la conjugación de los diferentes elementos que conforman la representación de la ópera, es decir, aquellos que afectan a su imagen o aparato visual (pintura escenográfica, decorados, iluminación, vestuario, atrezzo, interpretación gestual y caracterización) y, también, a aquellos otros de índole musical que

*. Este trabajo ha sido financiado parcialmente y se enmarca dentro del proyecto de investigación *Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online* (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-CO3-02).

¹. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. ‘El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid’, en: *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), pp. 563-577.

inciden directamente en la dramaturgia del espectáculo. Las puestas en escena de las obras de Wagner supusieron un revulsivo importante para el desarrollo de las artes escénicas y la renovación de la escena teatral en Madrid. Sin embargo, en el período que aquí se estudia, de 1876 a 1914, se observa cómo estas reformas se fueron incorporando lenta y tímidamente. Además, surge el problema metodológico de haber escogido sólo los estrenos, entendidos como hitos importantes que van jalonando el transcurrir histórico, pero que podrían enmascarar hechos tan significativos como la realización de las funciones con la sala a oscuras, algo que ensayó Luigi Mancinelli en una función de *Lohengrin* celebrada en 1888 y en la cual logró que el público prestara una atención como no se había conseguido hasta entonces². Otra dificultad a la hora de historiar la puesta en escena en el Teatro Real, que fue donde se realizaron todos los estrenos wagnerianos en Madrid, es un problema documental. Para el inicio de nuestra investigación hay una ausencia casi total de fuentes directas, debido a que no se conservaron los fondos del teatro durante décadas, ya que, a diferencia de otros coliseos europeos de similares características, el madrileño enseguida dejó de ser gestionado por el Estado, siendo sustituido por un sistema de arrendamiento a empresas privadas. El resultado fue que los diferentes empresarios-productores no se preocuparon de crear un fondo de archivo, de ahí que cuando Luis París realizó el catálogo del Museo-Archivo del teatro, la documentación conservada antes de su llegada al Real, en la temporada 1896/1897, fuera prácticamente inexistente³. De ahí, también, que la información con la que contamos hasta esa fecha sea en su mayor parte hemerográfica. La situación cambia notablemente cuando París se incorpora a la plantilla del teatro en calidad de director de escena, ya que se ocupó de formar su propio archivo, el cual se halla hoy fundamentalmente en dos instituciones: Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (Madrid) y Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) del Institut del Teatre (Barcelona).

Luis París (1865-1936) es una figura clave porque fue el director de escena en los estrenos en Madrid de *El Holandés errante* (1896), *La Valquiria* (1899), *Sigfredo* (1901), *El Ocaso de los dioses* (1909), *El Oro del Rin* (1910), *Tristán e Isolda* (1911) y *Parsifal* (1914). Profundo conocedor de la obra wagneriana, no sólo tradujo al español *La Valquiria*, *Sigfredo*, *Los Maestros cantores* y *Tristán e Isolda*, sino que — y desde el punto de vista que nos interesa — estudió detenidamente y guardó en su archivo personal los bocetos escenográficos de Max Brückner sobre la obra wagneriana de *El Holandés errante* a *Parsifal*, así como otros libros sobre la materia. Su interés por Wagner se plasmó, asimismo, en un proyecto frustrado de presentar en Madrid la Tetralogía completa en 1899⁴, así como por conocer *in situ*, las

². *Ibidem*, p. 573.

³. MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. *Museo-Archivo teatral (del Teatro de la Ópera). Catálogo provisional*, Madrid, Tip. Yagües, 1932, pp. v-viii.

⁴. MEJÍAS GARCÍA, Enrique. '«Bayreuth en Madrid» (1899): un capítulo del wagnerismo madrileño', en: *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1421-1441.

representaciones modelo de Bayreuth. Del viaje, realizado en el verano de 1901⁵, París regresó con numerosa documentación fotográfica sobre *El Anillo del Nibelungo*⁶. A través del movimiento wagneriano en Madrid, así como de la imitación de lo que se hacía en la ciudad alemana, llegaron a la capital española cambios profundos en la puesta en escena, entre ellos, la exigencia de cantantes-actores, la combinación cada vez mayor de telones pintados y elementos corpóreos, avances en la maquinaria y el uso de la luz eléctrica, que permitía cambiar la ambientación escénica. De ellos fue responsable, en buena medida, otra figura capital en el proceso, el escenógrafo Amalio Fernández (1858-1928), del cual, desgraciadamente se perdieron buena parte de sus bocetos, enseres, apuntes y archivo por un incendio ocurrido en su taller en 1918⁷.

Los títulos wagnerianos presentados en el Teatro Real fueron objeto de una preparación inhabitual, siendo ensayados mucho más de lo acostumbrado en aquel coliseo. De hecho, hasta donde tenemos estadísticas, *Lohengrin*, con treinta y uno, *La Valquiria* (veintiocho) y *Sigfrido* (veintiocho) fueron los títulos que tuvieron más ensayos preliminares⁸. Debido a la capital importancia concedida por Wagner a la puesta en escena, desde la primera premier efectuada en el Real, la crítica puso especial énfasis en denunciar la falta de propiedad con que se presentaban sus dramas, siendo común en todo el siglo XIX y principios del XX, cierta obsesión historicista por adecuar perfectamente la representación al texto, especialmente en lo que se refiere a decoraciones y atrezzo. A este respecto, estamos convencidos de que las deficiencias que se anotan a lo largo del presente trabajo, referidas a las discordancias producidas entre las acotaciones del libreto y la ejecución práctica sobre el escenario, fueron claves para que la escenografía tomara finalmente la decisión de buscar nuevas estrategias, vinculadas al símbolo y a las ideas de Adolphe Appia, si bien, en el caso español éstas no llegaron hasta muy entrado el siglo XX. Por otro lado, la obsesión documental apuntada no proviene solamente de Bayreuth, como reiteradamente ha señalado la historiografía, sino que es consustancial a una época, la del final del Romanticismo, en que la arqueología y otras disciplinas influyeron grandemente en este tipo de concepción. De hecho, antes de que ningún español estuviera en las representaciones modelo de la ciudad bávara, ya se habían estrenado en Madrid *Rienzi* y *Lohengrin* y, en ambos casos, se observa en la crítica ese interés. Cabe preguntarse entonces de dónde provino el principal impulso inspirador para las puestas en escena en Madrid antes de que Bayreuth se convirtiera en verdadero foco de atracción para los músicos y escenógrafos españoles. La respuesta es doble, siendo los

5.

a través de las *Fremdenlisten* (1876-1914)', en: *Recerca Musicològica*, XX-XXI (2013-2014), pp. 305-329.

6. MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. *Op. cit.* (véase nota 3), p. 5.

7. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. 'Fernández García, Amalio', en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. V, pp. 36-37.

8. GONZÁLEZ MAESTRE, FRANCISCO. *Teatro Real: historia viva 1878-1901*, edición e introducción por Jacinto Torres Mulas, Madrid, Mundimúsica, 1991.

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

centros más influyentes Milán, en un primer momento y, posteriormente, París. Asimismo, en la década de los 80 del siglo XIX ejercieron también un notable papel los fotograbados de la firma Meisenbach de Múnich, sobre todo porque fueron reproducidos en la versión castellana de los dramas de Wagner editados por Daniel Cortezo en 1885⁹. Por último, también fue común subrayar las incoherencias argumentales provocadas por los cortes, una práctica habitual en el teatro pero que tomó proporciones exageradas en algunas funciones efectuadas en el Real a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, llegándose a suprimir un acto entero de algunas óperas. Las partituras wagnerianas no fueron una excepción a esta costumbre, hasta el punto de que las dos únicas producciones que se presentaron íntegramente el día de su estreno fueron *El Oro del Rin* y *Parsifal*. Seguidamente, hacemos un repaso de la puesta en escena de los estrenos de Wagner en Madrid, siguiendo su orden cronológico.

RIENZI (1876)

Se presentó el 5 de febrero, siendo el primer título de Wagner escuchado en España¹⁰. Desde hacía años circulaba por el país la idea de que las obras del compositor eran extraordinariamente difíciles de montar, por razones escenográficas, musicales y económicas¹¹. De ahí que se decidiera comenzar con meses de antelación los ensayos parciales y, también, que a finales de octubre de 1875 se hubieran distribuido todos los papeles, si bien este primer reparto sufriría posteriormente dos leves cambios. Reflejo, asimismo, del celo con que se preparó la puesta en escena fue la realización exprefeso de 600 trajes y cinco decoraciones nuevas, algo realmente extraordinario en el Teatro Real. También, las tensiones que, en un grado mayor del habitual, se vivieron dentro del coliseo entre el director de orquesta, el maestro de coros, el director de escena y el director artístico. Por otra parte, la prensa publicó unas ‘Observaciones del maestro Ricardo Wagner a las empresas teatrales que traten de poner en escena la ópera *Rienzi*’¹², un documento que daba algunas orientaciones al director de La Scala de Milán. En él Wagner subrayaba la necesidad de contar con un excelente tenor heroico para *Rienzi* y de disponer de tiempo suficiente para multiplicar los ensayos, así como de «un buen director de orquesta y otro de escena inteligente y de buena voluntad»¹³.

⁹. WAGNER, Richard. *Dramas musicales de Wagner, precedidos de una Carta-prólogo del mismo autor*, 2 vols., editado por Daniel Cortezo, Barcelona, Cortezo y C^a, 1885 (Biblioteca Arte y Letras, 1-2).

¹⁰. Ver SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, 3 vols., tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002; publicada en línea <<http://www.tdx.cat/handle/10803/21776>>, visitado 12 mayo 2015, vol. I, pp. 551-616.

¹¹. UN CABALLERO ESPAÑOL [pseudónimo de CASTRO Y SERRANO, José]. ‘Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. XIII. Wagner’, en: *La Ilustración Española y Americana*, XVII/46 (8 diciembre 1873), p. 744.

¹². ‘Ecos de Madrid. Wagner y *Rienzi*’, en: *La Época*, 25 enero 1876.

¹³. ‘Sección de espectáculos’, en: *El Imparcial*, 28 enero 1876.

Como era costumbre en Madrid en el siglo XIX, la ópera se cantó en italiano, siguiendo, en este caso, la traducción del libreto realizada por Arrigo Boito. Los ballets fueron coreografiados por el también italiano Giovanni Garbagnati. El día del estreno la representación transcurrió con éxito salvo en el tercer acto, ya que en sus numerosas escenas guerreras hubo un fuerte desequilibrio entre las partes corales y los instrumentos de viento metal. Además se produjo un incidente para terminar este desdichado acto, pues el telón cayó antes de que el carro triunfal de Rienzi hubiera abandonado la escena. En los personajes principales, destacó especialmente Enrico Tamberlick (Rienzi), a pesar de que su parte le resultaba ligeramente grave y de que era demasiado mayor para caracterizar adecuadamente su rol, pues entonces tenía 56 años. Buscando el éxito y el aplauso seguro, la dirección del espectáculo se tomó la licencia de incluir al personaje de Rienzi en el concertante final del segundo acto y, así, Tamberlick cantó también las frases que, en tesitura marcadamente aguda, entonan al unísono Irene (Alicie Spaak) y Adriano (Antonieta Pozzoni).

Algo más de veinte ensayos de orquesta fueron necesarios para estrenar *Rienzi* y, a pesar de ello, la interpretación fue muy deficiente en el viento metal, que careció «de la dulzura, pastosidad y buen sonido que para los *pianísimos* tanto se necesita»¹⁴. Las desafinaciones frecuentes y la estridencia del metal habían llegado a convertirse en algo crónico en la orquesta del Real, una cuestión que tenía su causa más inmediata en la tradicional ausencia de estos instrumentos en el Conservatorio, en la falta de instrumental moderno y en el desconocimiento de su mecanismo y empleo. Especialmente mala fue la intervención de la banda en el tercer acto, en la escena en la cual se debe escuchar a lo lejos el fragor de la batalla mientras las mujeres elevan sus preces a la Virgen del Rosario, ya que, en lugar de situarse a gran distancia de las voces, como indica Wagner en una nota *ad hoc*, algunos instrumentistas tuvieron que colocarse en el extremo de bastidores y a la vista del espectador, con el objeto de ver al director de orquesta y llevar el *tempo* exacto. Es decir, que lejos de oírse en lontananza, el «estruendo de la batalla se verificaba casi en presencia del público»¹⁵, lo cual fue tema usado en una caricatura publicada por la prensa de la época¹⁶.

El aparato escénico desplegado fue espléndido y la crítica elogió unánimemente la importante suma de dinero desembolsada por el empresario. Llamaron la atención el citado carro triunfal, que fue reproducido en un grabado¹⁷, y sobre todo los seiscientos trajes nuevos diseñados por Lorenzo París, especialmente los seis destinados a Tamberlick, magníficamente acabados. Los decorados fueron confiados a los escenógrafos Giorgio Busato, Bernardo Bonardi y Pedro Valls, a pesar de las dudas que han planteado sobre la

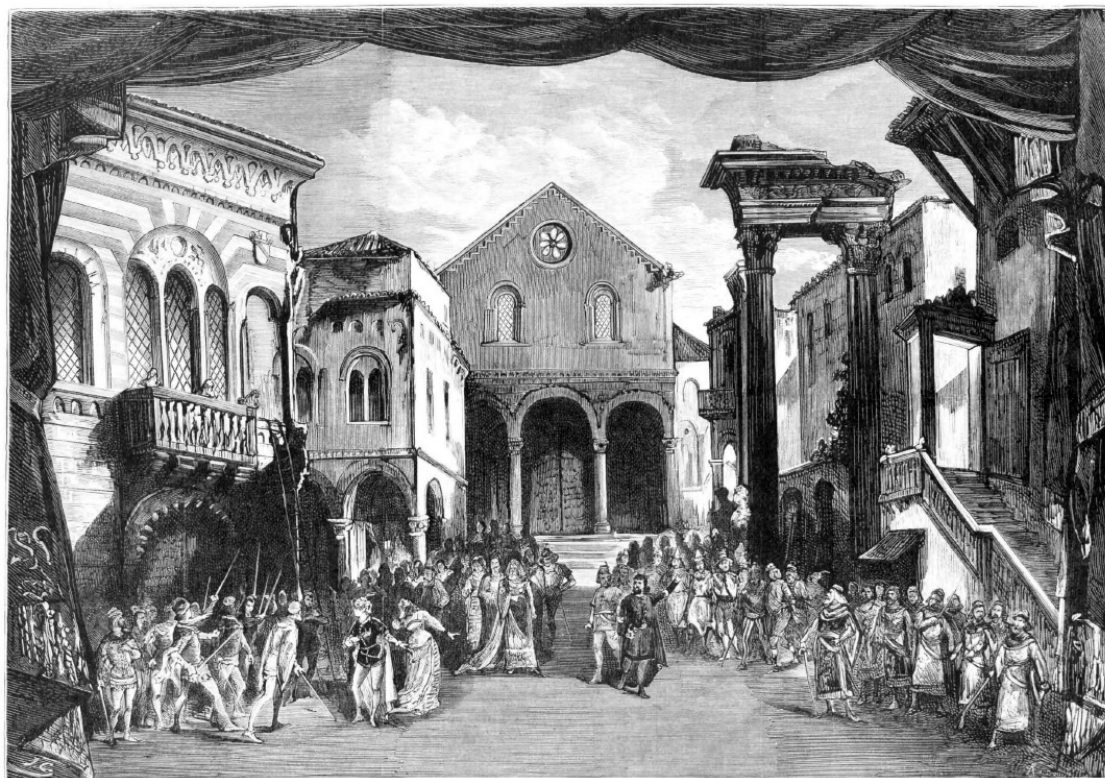
¹⁴. 'Revista musical. *Rienzi*', en: *La Ópera Española*, II/17 (16 febrero 1876), pp. 5-6 (suplemento).

¹⁵. PEÑA Y GOÑI, Antonio. 'El *Rienzi*, de Ricardo Wagner, y la música del porvenir', en: *El Globo*, 13 febrero 1876.

¹⁶. '*Rienzi*: libreto de la ópera en castellano', en: *El Globo*, 14 febrero 1876.

¹⁷. '*Rienzi*', en: *El Globo*, 25 febrero 1876.

TEATRO REAL DE MADRID.



IL. 1: Decoración del acto 1 de *Rienzi*. Grabado sobre dibujo de Juan Comba (*La Ilustración Española y Americana*, 8 febrero 1876).

participación del segundo Arias de Cossío¹⁸ y sobre los dos últimos Paz Canalejo¹⁹, pues las numerosas fuentes coetáneas manejadas no dejan lugar a duda. Una conocida revista local publicó un grabado que reproducía un dibujo hecho por Juan Comba sobre el decorado del acto primero²⁰, un tanto abigarrado e inspirado en una calle romana. Lamentablemente, la imagen (IL. 1) muestra la escasa pericia del grabador como dibujante, pues las fugas están mal realizadas. Tanto es así que si no supiéramos que las escenografías eran nuevas, parecería que ésta estaba compuesta por partes de otros decorados²¹. Por otro lado, es posible que los escenógrafos conocieran algunos grabados de las decoraciones realizadas para París y Dresde porque existe una acuarela en el Museo del Teatro de Múnich en la que aparece

¹⁸. Cfr. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, s.l., Mondadori, 1991 (Ómnibus), p. 183.

¹⁹. Cfr. PAZ CANALEJO, Juan. *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 205-206.

²⁰. '*Rienzi*, ópera del maestro Wagner, estrenada el 5 del actual. (-Decoración del acto 1. -Dibujo del señor Comba)', en: *La Ilustración Española y Americana*, xx/5 (8 febrero 1876), p. 92.

²¹. PAZ CANALEJO, Juan. *Op. cit.* (véase nota 19), p. 206.

la misma ruina clásica que la usada en la decoración comentada²². Desgraciadamente no disponemos de más documentación gráfica sobre el resto de escenografías, aunque todas fueron muy alabadas salvo en un detalle, las llamas que envolvían el Capitolio al final de la ópera, que fueron criticadas por un periódico²³. Gustó especialmente el decorado para el acto tercero, al comienzo del cual, los tres pintores fueron llamados a escena.

La puesta en escena, *stricto sensu*, bajo la dirección de Juan Ugalde²⁴, manifestó algunas deficiencias importantes. Cuando al final del segundo acto Orsini intenta asesinar a Rienzi en el senado, ni los senadores ni los embajadores — que debían haber aparecido con sus respectivas comitivas agrupados por nacionalidades y no mezclados, tal y como ocurrió en el estreno madrileño — no mostraron el más mínimo gesto de asombro, permaneciendo inmóviles y sentados como si nada estuviese ocurriendo. Otro desliz escénico fue el regreso victorioso de Rienzi al final del tercer acto, donde el protagonista debería haber llegado a caballo y no a pie, como lo hizo en el Real. En la misma escena produjo mal efecto las dificultades que tuvieron los mensajeros de paz para quitar el casco a Tamberlick y poder así imponerle la corona de laurel. Por último, en el momento de finalizar la ópera no se desplomó el Capitolio y ni Adriano ni Irene perecieron entre sus escombros acompañando a Rienzi, tal y como señalan las acotaciones del drama. Conocemos éstos y otros detalles sobre la *mise en scène* gracias a las durísimas e interesadas críticas realizadas por la revista *La Ópera Española*, un semanario sobre literatura y teatros cuyo propietario, Francisco Saper, sería posteriormente director de escena en el Teatro Real. Si bien los juicios emitidos desde su periódico responden a intereses particulares, no es menos cierto que Saper, dado su trayectoria profesional, era una persona muy cualificada para juzgar este elemento de la representación. No obstante, parece ser que tras los descuidos de la primera función, Ugalde corrigió posteriormente los principales fallos.

A pesar de que ya se había presentado con algunas supresiones el día del estreno, la excesiva duración de la ópera, más de cinco horas y media, aconsejó la reducción de la partitura en las sucesivas funciones, las cuales sufrieron numerosos cortes instigados en buena medida por Antonio Peña y Goñi, de manera que el espectáculo se redujo en cerca de una hora. Si de por sí el libreto de Wagner hace poco comprensibles algunas situaciones dramáticas, los cortes practicados hicieron que se llegara al absurdo en ocasiones. Así sucedió cuando al final del acto tercero Rienzi volvía victorioso de la pelea contra los conjurados e inmediatamente después pasaban por el escenario los muertos y heridos en la batalla, entre los que estaba Stefano Colonna. Al suprimirse íntegramente esta escena, se omitían los versos en que su hijo, Adriano, se declaraba adversario de Rienzi y, de este modo, el

²². ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía* [...], *op. cit.* (véase nota 18), p. 184.

²³. 'Revista musical. *Rienzi*', en: *La Ópera Española*, II/17 (16 febrero 1876), pp. 5-6 (suplemento).

²⁴. La historiografía española ha venido arrastrando la idea equivocada apuntada por Subirá de que la puesta en escena corrió a cargo de Luigi Cuzzani, quien en realidad fue el director artístico. *Cfr.* SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, p. 257.

público no se podía explicar el cambio de carácter de un Adriano partidario del tribuno al comienzo de la ópera y aquel otro promotor de una conjuración que acabaría con la caída de Rienzi. Al margen de las incongruencias argumentales, algunas eliminaciones fueron realizadas con poco acierto desde un punto de vista musical, particularmente la introducción del acto segundo, que es uno de los momentos en que mejor se intuye el posterior lenguaje wagneriano. Debido al escaso número escaso de coristas, fueron abundantes los cortes que afectaron al coro, suprimiéndose enteramente el *Inno di guerra* al final del acto tercero.

LOHENGRIN (1881)

Se puso en escena el 24 de marzo tras treinta y un ensayos, número que contrasta con los once llevados a cabo para *Il Guarany* de Carlos Gomes, el otro estreno de la temporada²⁵. Cantada en italiano como era costumbre, la ópera fue desempeñada por solistas especializados en otros repertorios (*bel canto*, *Grand opéra*, etc.), pues la escuela de interpretación wagneriana, formada en Bayreuth, tardará años en llegar a la ciudad. Aun así, el elenco estuvo más que notable en lo que se refiere a la caracterización de los personajes, destacando especialmente la mezzosoprano Giuseppina Pasqua por sus excepcionales cualidades como actriz en el papel de Ortruda²⁶. Siguiendo los ideales artísticos perseguidos por Wagner, la dirección escénica madrileña inició un proceso que pretendía reconvertir al viejo cantante de ópera en verdadero actor dramático. Este cambio fue lento y vino estimulado por la crítica musical pro wagneriana que, obsesionada con la verosimilitud dramática, denunció la actitud exageradamente afectada de Ginevra Giovannoni en la balada del balcón de Elsa (acto II) y en la oración en que pide ayuda a Dios para que le envíe el defensor visto en sueños, pues dirigió su mirada al público y no al cielo, un desliz también cometido por Antonio Vidal en la innovación de Enrique el Pajarero del primer acto. Asimismo, fue creciente la preocupación por la correcta ejecución en estilo, de ahí que se denunciara el abuso de apoyaturas añadidas por Julián Gayarre en el *racconto* de Lohengrin y la manía de Pasqua de italianizar las cadencias²⁷.

El espectáculo se presentó dividiendo el tercer acto de la ópera en dos, de manera que la última escena, a orillas del Escalda, se convirtió en el cuarto acto. Fue dirigido con bastante acierto por Juan Goula, aunque llevó excesivamente lento el acto segundo, en cuyo preludio no resaltó suficientemente el tema de la «prohibición de preguntar», capital en

²⁵. GONZÁLEZ MAESTRE, FRANCISCO. *Op. cit.* (véase nota 8), pp. 11-16.

²⁶. UN MÚSICO VIEJO [pseudónimo de PEDRELL, Felipe]. 'Teatro Real. *Lohengrin*', en: *La Correspondencia Musical*, I/13 (31 marzo 1881), p. 4.

²⁷. MUÑIZ CARRO, JOSÉ. '*Lohengrin*. Drama Musical de Ricardo Wagner. La primera representación en Madrid', en: *Crónica de la Música*, IV/132 (30 marzo 1881), pp. 1-2.

varias situaciones culminantes de la ópera²⁸. En las últimas escenas de este acto se realizaron numerosos cortes²⁹ y también en el famosísimo *racconto*, que no fue oído íntegramente hasta que en 1885 lo cantó Roberto Stagno, corrigiendo así una desafortunada omisión en el desenlace final de la obra, pues hasta entonces sólo se habían cantado dieciocho de un total de cuarenta compases³⁰. Por el contrario, se repitieron a petición del público el preludeo y el concertante del primer acto, así como la introducción y la marcha de las bodas del tercero, siendo muy criticada la paralización del desarrollo lógico de la acción³¹.

Constituyendo la excepción de la temporada, *Lohengrin* fue presentado con todo lujo de detalles en una puesta en escena superior a la que estaban acostumbrados los madrileños³². Fueron muy alabados atrezzo y vestuario, encargados a la Casa Samperoni de Milán, que también había hecho los trajes para *Il Re de Lahore* la temporada anterior³³. Otra innovación contribuyó a dar más realce al espectáculo, la llegada de la luz eléctrica al Teatro Real, ya que se habían encargado en París tres «soles eléctricos» destinados a los bailes de máscaras. Los tres focos se colocaron en la lucerna, el techo del escenario y el pórtico de entrada al restaurante del teatro³⁴. Asimismo, se realizaron decoraciones nuevas, lo que reafirma el esfuerzo hecho por el empresario para el estreno de *Lohengrin*, dado que era muy frecuente reaprovechar escenografías anteriores. Las pinturas — hechas por Busato, Bonardi y Valls — no presentaron innovaciones estilísticas y seguían los patrones realistas y naturalistas de la época. La más expresiva fue la realizada sobre la ribera del Escalda, calificada de «verdadera obra de arte»³⁵, aunque su dramatismo plástico residía más en la utilización de la luz eléctrica sobre este paisaje, que en el paisaje mismo³⁶.

También fue muy aplaudida la dirección escénica de Francisco Saper, especialmente porque el coro participó del movimiento escénico, descartando la estática e inverosímil forma en media luna habitual hasta entonces³⁷. Sin embargo, es probable que este cambio se produjera después de la primera función, tras las denuncias de Muñiz Carro que, contradiciendo otros testimonios, aseguraba que el día del estreno el coro formó en semicírculo frente al proscenio en las piezas de conjunto. Además, obsesionado con la «verdad histórica» en la escena, Muñiz criticó algunos anacronismos, como el uso de

²⁸. *Ibidem*, p. 2.

²⁹. ‘Desde la butaca. Teatro Real. *Lohengrin*’, en: *El Liberal*, 25 marzo 1881.

³⁰. Ver SUÁREZ, José Ignacio. ‘La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893’, en: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XIV (2007), pp. 73-142.

³¹. MUÑIZ CARRO, José. *Op. cit.* (véase nota 27), p. 2.

³². GONZÁLEZ ARACO, Manuel. *El Teatro Real por dentro: memorias de un empresario*, Madrid, Imprenta de los hijos de José Ducazcal, 1897, p. 83.

³³. *Ibidem*, p. 55.

³⁴. ‘Sección de espectáculos’, en: *El Imparcial*, 13 enero 1881.

³⁵. *Ibidem*, 25 marzo 1881.

³⁶. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía [...]*, *op. cit.* (véase nota 18), p. 186.

³⁷. ESPERANZA Y SOLA, José María. ‘Revista Musical’, en: *La Ilustración Española y Americana*, XXV/12 (30 marzo 1881), p. 207.

galápagos como silla de montar en el acto tercero³⁸. Fue especialmente disfrutada por el público la entrada de Lohengrin en la nave tirada por el cisne, aunque la aparición del pequeño Godofredo de entre las aguas del Escalda tuvo un efecto cómico, provocando algunas risas entre el público³⁹.

TANNHÄUSER (1890)

Se presentó el 22 de marzo tras trece ensayos, una cifra muy superior a la dedicada al resto de títulos representados esa temporada con una única excepción, *Giovanna la pazza* de Emilio Serrano, que era estreno absoluto⁴⁰. Inusitadamente, la gente se ufanó como nunca en asistir a los ensayos y de enterarse de los detalles sobre reparto y decorado⁴¹. De ahí que fuera escuchada con desusado interés y, aunque el público solicitó la repetición de la Marcha del acto segundo, Luigi Mancinelli no accedió a esta petición para no interrumpir el desarrollo de la acción⁴².

La caracterización plástica y actoral de los personajes por parte de los solistas fue excelente en las intérpretes femeninas, aunque el resto del elenco estuvo irregular o flojo. Leonilde Gabbi (Isabel) supo comunicar la ternura, la delicadeza, el misticismo y el carácter melancólico del personaje a un público emocionado con el sinfín de matices expresivos desplegados por la artista⁴³. En este sentido, Gabbi reunía unas condiciones de actriz y cantante que fueron muy apreciadas por los madrileños⁴⁴. Teresa Arkel (Venus) cantó «con voluptuosa pasión y exquisito sentimiento»⁴⁵, dando realce a la primera escena y destacando magistralmente los sentimientos encontrados que la dominan en su lucha con Tannhäuser. Su interpretación como actriz fue «admirable y prodigiosa»⁴⁶, porque la bellísima artista, vestida con sugerentes transparencias⁴⁷, creó una Venus llena de seducciones, en cuya contemplación — dice Peña y Goñi — «pudieron recrearse *ad libitum*, la vista y el oído»⁴⁸.

³⁸. MUÑIZ CARRO, José. *Op. cit.* (véase nota 27), p. 2.

³⁹. ‘Sección de espectáculos. Teatro Real. *Lohengrin*, ópera romántica de Ricardo Wagner’, en: *El Imparcial*, 25 marzo 1881.

⁴⁰. GONZÁLEZ MAESTRE, Francisco. *Op. cit.* (véase nota 8), pp. 69-73.

⁴¹. BORRELL, Félix. ‘El Wagnerismo en Madrid’, en: *El wagnerismo en Madrid por Félix Borrell. Biografía de Ricardo Wagner por Valentín Arín. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de mayo de 1911*, editado por Asociación Wagneriana de Madrid, Madrid, Imprenta de Ducazcal, 1912, pp. 7-40.

⁴². ‘Las noches del Real’, en: *El Liberal*, 23 marzo 1890.

⁴³. PEÑA Y GOÑI, Antonio. ‘Teatro Real. *Tannhäuser*’, en: *La Época*, 23 marzo 1890; también ‘Las noches del Real’, *op. cit.* (véase nota 42).

⁴⁴. GUERRA Y ALARCÓN, Antonio. ‘Teatro Real. Beneficio del maestro Mancinelli’, en: *La España Artística*, III/87 (23 marzo 1890), p. 3.

⁴⁵. ‘Las noches del Real’, *op. cit.* (véase nota 42).

⁴⁶. GUERRA Y ALARCÓN, Antonio. *Op. cit.* (véase nota 44), p. 3.

⁴⁷. WHATEVER [pseudónimo desconocido]. ‘Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*’, en: *El Imparcial*, 23 marzo 1890.

⁴⁸. PEÑA Y GOÑI, Antonio. ‘Teatro Real. *Tannhäuser*’, *op. cit.* (véase nota 43).

LA PUESTA EN ESCENA DE LOS ESTRENOS WAGNERIANOS EN MADRID

La puesta en escena, dirigida por Eugenio Salarich, fue correcta en los movimientos y lujosa en lo concerniente al vestuario⁴⁹, basado en los figurines diseñados ex profeso por P. de Vřy⁵⁰. Creemos que no se realizaron escenografías nuevas y, además, no hemos localizado ninguna imagen⁵¹, si bien las fuentes hablan de que fue vistoso y apropiado el decorado del valle usado en los actos primero (escena 2) y tercero, en donde se reutilizó un telón de nubes usado en *Mefistofele* de Boito⁵². Por otro lado, el que representaba el salón de los cantores del Wartburg se encontraba muy deteriorado y, además, presentaba una arquitectura anacrónica respecto a la época en que sucedía la acción⁵³. El testimonio de Esperanza y Sola pone de manifiesto la obsesión por la adecuación perfecta y documentada — casi podríamos decir arqueológica — entre imagen y texto:

Lo que los franceses llaman *mise en scène*, y nosotros como monos de imitación repetimos, ha estado a la altura de la inteligencia que, en punto a indumentaria e historia en general, viene reconociéndose desde luengos años en aquel escenario. Sólo así se comprende que en las cacerías de los landgraves de Turingia, y a principios del siglo XIII, los caballos llevaran (como se vio la primera noche) sillas inglesas, cual pudiera gustarlas en las carreras de caballos de *Hyde-Park* el más refinado *sport-man*; y que el arquitecto que ideó la fábrica del palacio de los Príncipes de Turingia fuera tan previsor, o estuviese dotado de un don artístico tan profético, que hiciera el salón principal, modestísimamente decorado por cierto, de estilo del Renacimiento italiano, que floreció unos cuantos siglos después. Pero aparte de estos descuidos, y algún otro de indumentaria, de que no quiero acordarme, lo demás, y sin que quepa reprochar a la empresa el que se haya permitido lujos excesivos, no cabe ni censurarlo ni elogiarlo⁵⁴.

LOS MAESTROS CANTORES DE NÚREMBERG (1893)

Se estrenó el 18 de marzo tras dieciocho ensayos preparatorios, siendo la obra más trabajada esa temporada⁵⁵ y eso a pesar de que la mayoría de los músicos conocían una parte de la partitura, puesto que la Sociedad de Conciertos, cuyos componentes eran básicamente los mismos que los de la orquesta del teatro, habían tocado repetidamente varios fragmentos

⁴⁹. WHATEVER. *Op. cit.* (véase nota 47).

⁵⁰. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE), topográfico escF 23, registros 230386-230400.

⁵¹. Las supuestas escenografías del estreno de *Tannhäuser* reproducidas en el libro de Subirá son, en realidad, fotografías de representaciones posteriores. *Cfr.* SUBIRÁ, José. *Op. cit.* (véase nota 24), p. 421.

⁵². F. BLEU [pseudónimo de BORRELL, Félix]. 'Teatro Real', en: *El Heraldo de Madrid*, 15 marzo 1891.

⁵³. 'Las noches del Real', *op. cit.* (véase nota 42).

⁵⁴. ESPERANZA Y SOLA, José María. 'Revista Musical', en: *La Ilustración Española y Americana*, xxxiv/14 (15 marzo 1890), pp. 227 y 229-230.

⁵⁵. GONZÁLEZ MAESTRE, Francisco. *Op. cit.* (véase nota 8), pp. 89-94.

bajo la dirección de Mancinelli, estrenando en Madrid concretamente el preludio (1891) y sendas versiones sobre el cuadro final de la comedia wagneriana (1892): la primera un arreglo orquestal que comprende el preludio del acto tercero, la escena quinta y la repetición del preludio — concluido con nueva coda — y, la segunda, la versión en concierto íntegra (con partes y coros) del último cuadro, con la intervención del coro y elenco de solistas del Teatro Real, en total más de doscientos intérpretes sobre el escenario⁵⁶.

La tensión espiritual y el ambiente de recogimiento que reinaba en la sala el día del estreno rompían con el aspecto habitual del teatro y, bajo la dirección de Mancinelli, se escuchó con una atención verdaderamente inusitada. Creemos que con el objeto de facilitar la mutación de las decoraciones, el último acto se dividió en dos, convirtiéndose los dos cuadros que lo componen en sendos actos, tercero y cuarto. La partitura, de vastas dimensiones, sufrió numerosos cortes, unos mil novecientos compases, si bien es cierto que en este punto Mancinelli seguía una tendencia similar a otros teatros europeos y, además, los hizo con verdadera maestría si nos atenemos al testimonio de dos buenos conocedores de la comedia wagneriana, el crítico Peña y Goñi⁵⁷ y Guillermo de Morphy, aunque este último lamentó, por inapropiado, el realizado en el diálogo de Eva con Sachs del segundo acto⁵⁸.

La obra fue bien interpretada por Emilio de Marchi (Walther von Stolzing) y Antonio Baldelli (Beckmesser), el gran triunfador de la noche por su vis cómica⁵⁹, pero lo fue admirablemente por Delfino Menotti (Hans Sachs) y Eva Tetrizzini (Eva)⁶⁰. Gracias a un profundo estudio del personaje, Menotti estuvo artísticamente impecable, presentando al anciano Sachs como una figura imponente y atractiva en su grandiosa sencillez, realzando magistralmente la ternura y el profundo cariño que siente el anciano hacia Eva, Walther y David el aprendiz. El desempeño de Tetrizzini pasó al recuerdo como un dechado de poesía, delicadeza, sentida expresión y, también, como ejemplo de cantante concienzuda y perfecta⁶¹. Se elogió mucho — y casi unánimemente — la animada intervención del coro en la pelea final del acto segundo. La única excepción a este halago provino, sin embargo, de un crítico muy cualificado que había presenciado la obra en Bayreuth bajo la dirección de Hans Richter, lo que es un claro indicador de que, desde finales de la década de los 80, el mundo musical madrileño demandó progresivamente puestas en escena que siguieran el ejemplo de las representaciones modelo realizadas en la ciudad alemana. De ahí que, aunque los coros estuvieron seguros en el canto, no acertaron a moverse con naturalidad,

⁵⁶. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. 'La recepción de la obra de Richard Wagner [...]', *op. cit.* (véase nota 30), pp. 116-120.

⁵⁷. PEÑA Y GOÑI, Antonio. 'Teatro Real. *Los Maestros cantores de Núremberg*', en: *La Época*, 19 marzo 1893.

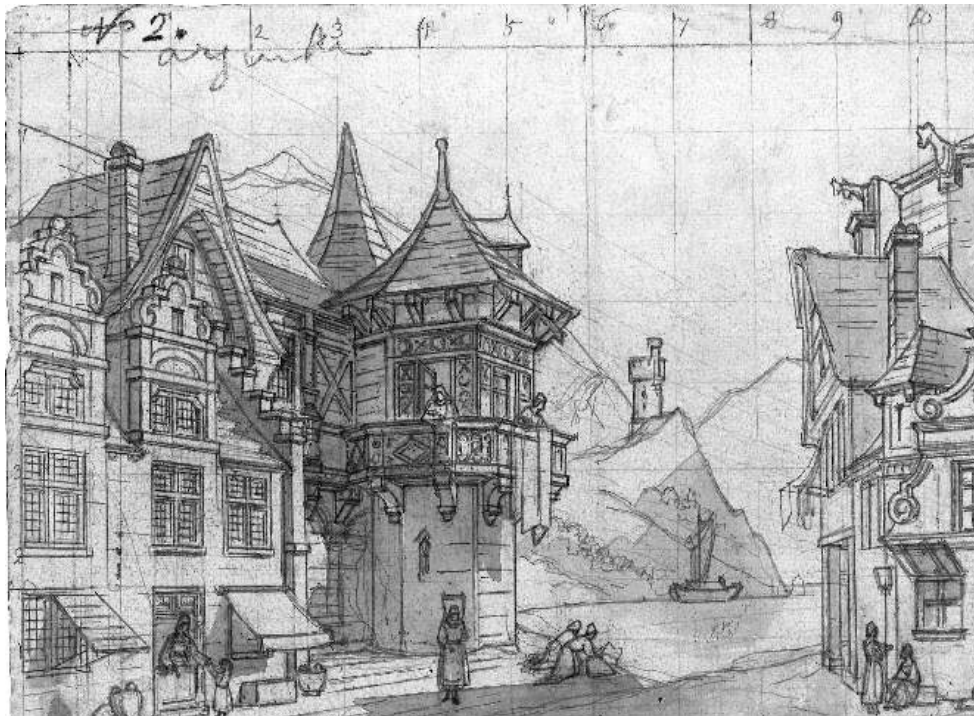
⁵⁸. MORPHY, Guillermo. '*Los Maestros cantores de Wagner. IV*', en: *La Correspondencia de España*, 27 abril 1893.

⁵⁹. EL ABATE PIRACAS [pseudónimo de PADILLA, Matías]. 'Los Estrenos. *Los Maestros cantores*', en: *El Heraldo de Madrid*, 20 marzo 1893.

⁶⁰. BORRELL, Félix. 'El Wagnerismo en Madrid', *op. cit.* (véase nota 41), p. 27.

⁶¹. PEÑA Y GOÑI, Antonio. 'Teatro Real. *Los Maestros cantores de Núremberg*', *op. cit.* (véase nota 57).

LA PUESTA EN ESCENA DE LOS ESTRENOS WAGNERIANOS EN MADRID



Il. 2: Boceto escenográfico en papel para *Los Maestros Cantores de Núremberg* realizado por Giorgio Busato en aguada y lápiz (Museo Nacional del Teatro, Almagro, ES01277).

estando deficientes como actores y evidenciando la falta de ensayos de escena. Porque se daba el caso insólito de que, para la preparación de la obra, no hubo un director de escena, teniendo Mancinelli que ocuparse de todo. El cuadro final — cuarto acto en el Real — fue la parte peor interpretada, sobre todo en la ejecución escénica, pobre de coros, de comparsaría y de movimiento⁶².

En la puesta en escena se alabaron trajes, atrezzo, efectos de luz (de la Compañía Electricista que servía al teatro)⁶³ y las cuatro decoraciones realizadas por Busato y Amalio Fernández⁶⁴, si bien éstas no presentaron novedades significativas desde el punto de vista estilístico, sobre todo si tenemos en cuenta que la obra se explicaba como la lucha del arte nuevo frente al viejo⁶⁵. Se ha reproducido en ocasiones una imagen del diálogo de Eva y Sachs del segundo acto, pero es una fotografía tomada en una representación posterior⁶⁶, si

⁶² BORRELL, Félix. *Los Maestros cantores de Núremberg (boceto crítico)*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1913, pp. 125-161.

⁶³ PEÑA Y GOÑI, Antonio. 'Teatro Real. *Los Maestros cantores de Núremberg*', *op. cit.* (véase nota 57).

⁶⁴ ARIMÓN, Joaquín. 'Teatro Real. *Los Maestros cantores de Núremberg*', en: *El Liberal*, 19 marzo 1893.

⁶⁵ ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía [...]*, *op. cit.* (véase nota 18), p. 188.

⁶⁶ SUBIRÁ, José. *Op. cit.* (véase nota 24), p. 449 y ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía [...]*, *op. cit.* (véase nota 18), lámina 65.

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

bien, el decorado es el mismo que el usado en 1893. De esta escenografía se han conservado cinco bocetos⁶⁷ de Busato inspirados en calles alemanas (IL. 2), aunque en opinión de Borrell esta decoración estaba mal entendida y no se ajustaba «a las exigencias del libreto»⁶⁸. Una vez más, la crítica señaló algunos defectos escénicos:

Los trajes blancos y azules de los cantores aprendices están muy bien en la fiesta del último acto; pero en el primero debe haber gran diversidad, pues ellos, como los maestros, pertenecen a distintos oficios. Ignoro por qué razón, cuando se pasa la lista de los maestros asistentes, contestan el *presente* los discípulos. El sereno del acto segundo no debe pasar de las calles del fondo mientras canta o toca el cuerno⁶⁹.

EL HOLANDÉS ERRANTE (1896)

Siguiendo la denominación francesa con la que fue conocida la obra popularmente en Madrid durante decenios, *El Buque fantasma* se presentó el 27 de octubre tras quince ensayos, siendo nuevamente la ópera que más preparativos necesitó esa temporada⁷⁰. Antes del estreno el nuevo director de escena, Luis París, había propuesto rebajar el terreno ocupado por la orquesta para que no entorpeciera la visualidad del espectáculo, siguiendo el modelo del foso de Bayreuth, si bien el entonces empresario desestimó este cambio porque no podía asumirlo económicamente⁷¹. París usó unas detalladísimas instrucciones sobre la puesta en escena de la obra facilitadas por el editor parisino de música A. Durand et Fils, las cuales incluían además notas sobre la maquinaria empleada y varios croquis explicativos de las diferentes escenas, incluidos aquellos que afectaban a los complejos mecanismos necesarios para mover el barco en los actos primero y tercero (IL. 3). La copia, manuscrita, recogía asimismo la posición de coros y personajes en el escenario, así como ejemplos musicales de los temas más representativos de la ópera y, a juzgar por las anotaciones, debió de ser un documento estudiado a conciencia por París. Además, el director de escena del Real mandó hacer listados completos de atrezzo y decorados, así como unas notas del herraje construido para el movimiento del barco y otras sobre cómo debía usarse el alumbrado, éstas últimas realizadas por el escenógrafo Fernández. Aunque se usaron algunos materiales propiedad del Estado, el grueso las decoraciones fue completamente nuevo⁷², de ahí que

⁶⁷. Dibujados en cartulina con lápiz y aguada (color) conservados en el Museo Nacional del Teatro (MNT) con los números de inventario ESo1263, ESo1264, ESo1277, ESo1278 y ESo1279.

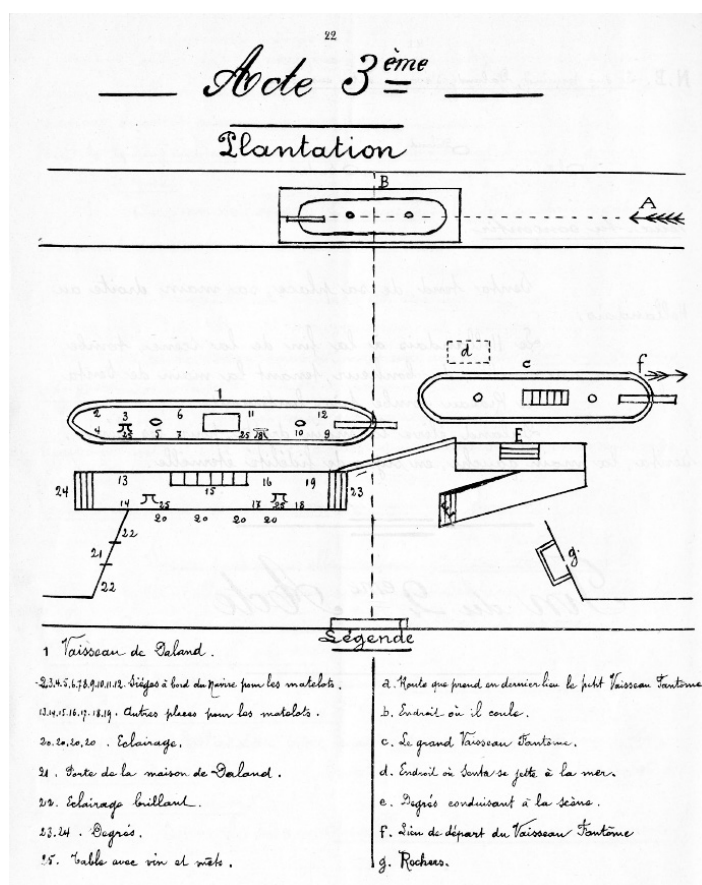
⁶⁸. BORRELL, Félix. *Los Maestros cantores de Núremberg [...]*, *op. cit.* (véase nota 62), p. 133.

⁶⁹. MORPHY, Guillermo. '*Los Maestros cantores [...]*', *op. cit.* (véase nota 58).

⁷⁰. GONZÁLEZ MAESTRE, Francisco. *Op. cit.* (véase nota 8), pp. 120-127.

⁷¹. GONZÁLEZ ARACO, Manuel. *Op. cit.* (véase nota 32), p. 290.

⁷². MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-10.



Il. 3: Croquis e instrucciones facilitadas a Luis París por el editor A. Durand et Fils para el movimiento del barco en el Acto III de *El Holandés errante* (MAE, Fondos del Teatro Real-Archivo Luis París, Topográfico E-10).

la crítica considerara casi unánimemente que la *mise en scène* había sido muy superior a la que estaban acostumbrados los asistentes al Real⁷³, si bien es cierto que algún crítico la consideró bastante modesta⁷⁴, una opinión influida sin duda por los problemas surgidos con el hundimiento del barco al final de la obra⁷⁵.

En lo musical fue recordada como una interpretación imperfecta, ambigua y turbia⁷⁶, si bien se alabó la colocación y el movimiento escénico del coro. La principal novedad fue

⁷³. LATIGUILLO [pseudónimo de EPILA, José]. 'Teatros. Real. Inauguración de la temporada. Estreno de *El Buque fantasma*', en: *El Correo Militar*, 28 marzo 1896.

⁷⁴. ESPERANZA Y SOLA, José María. 'Revista Musical', en: *La Ilustración Española y Americana*, xli/2 (15 enero 1897), p. 38.

⁷⁵. MITJANA, Rafael. 'Teatro Real. Inauguración de la temporada', en: *La Época*, 28 octubre 1896.

⁷⁶. BORRELL VIDAL, José. *Sesenta años de música (1876-1936): impresiones y comentarios de un viejo aficionado. Prólogo del maestro compositor Conrado del Campo. Marco de la época por José María de Soroa*, Madrid, editorial Dossat, 1945, pp. 76-77.

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

el simbolismo de la decoración realizada por Busato y Fernández para el tercer acto que, con Senta y el Holandés elevándose a los cielos, creó un clima de misterio e irrealidad, pues presentaba contornos indefinidos y prescindía del dibujo⁷⁷. Conforme a las instrucciones facilitadas por A. Durand et Fils, el pesado (más de 800 Kg) y enorme barco debía cruzar toda la escena, en la cual, todo un mar de telas imitaban las ondas que se abrían al paso del navío. Asimismo, un complicado mecanismo permitía simular el cabeceo del buque, es decir, el característico movimiento que de proa a popa hacen las embarcaciones, bajando y subiendo alternativamente una y otra. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos, hubo cierta precipitación en la premier, de manera que las soluciones de maquinaria adoptadas no funcionaron tan bien como se esperaba. La invención de los cilindros para imitar las olas no convenció a la crítica, que prefirió el sistema antiguo de la sábana, porque en el último acto pudo verse entre los cilindros a carpinteros y tramoyistas, lo que provocó los silbidos del público⁷⁸. Precisamente las dificultades de la puesta en escena había sido la causa principal que había retraído a anteriores empresarios a representar la ópera en el Teatro Real. En resumen:

Puesta con un lujo, con una propiedad, con una riqueza de decorado, que por acá no se estilaban y que valieron unánime elogios al director de escena Luis París, bastó un entorpecimiento de la maquinaria y que el buque fantasma tardara unos instantes en hundirse para que el levantisco paraíso se alborotase⁷⁹.

LA VALQUIRIA (1899)

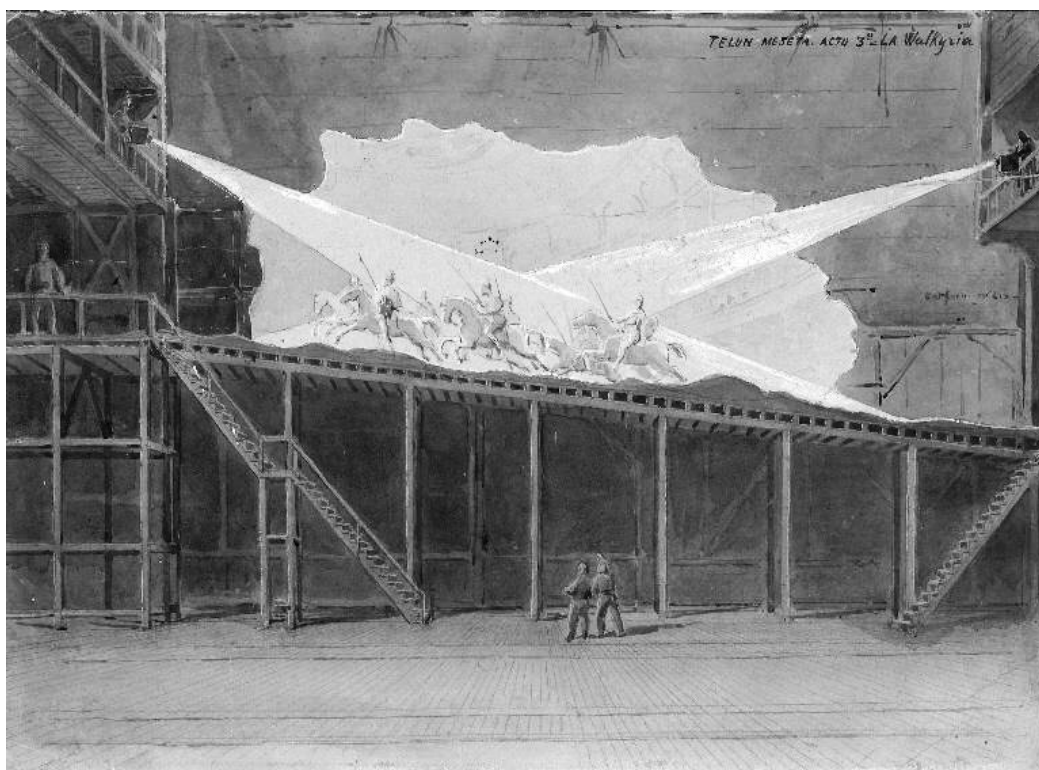
Se presentó el 19 de enero tras veintiocho ensayos⁸⁰, siendo la obra más ensayada de esa temporada con mucha diferencia. Se cantó en español en una adaptación literariamente correcta pero que se ajustaba poco a la expresión musical, una versión realizada por Luis París y José Juan Cadenas que constituyó un caso único entre los estrenos wagnerianos en el Teatro Real. París elaboró y guardó, como sería su costumbre, un detallado listado de todo lo necesario para decorado, maquinaria, atrezo, armería y electricidad, así como los gastos derivados de todos estos conceptos. También, unos escuetos apuntes personales que resumían las minuciosas instrucciones sobre la *mise en scène* facilitadas en copia manuscrita por la Casa Pillot, las cuales recogían la posición de los personajes en el escenario a lo largo de la partitura. Asimismo contactó con el Théâtre National de l'Opéra de la capital francesa pidiendo los dibujos del mecanismo que generaba vapor

⁷⁷. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía* [...], *op. cit.* (véase nota 18), p. 193.

⁷⁸. SAINT-AUBIN, Alejandro. 'Teatro Real. *El Barco fantasma*', en: *Heraldo de Madrid*, 28 octubre 1896.

⁷⁹. EME [pseudónimo de MUÑOZ, Eduardo]. 'Teatro Real. *El Buque fantasma*', en: *El Imparcial*, 28 octubre 1896.

⁸⁰. GONZÁLEZ MAESTRE, Francisco. *Op. cit.* (véase nota 8), sin paginación [pp. 137-144].



Il. 4: Boceto escenográfico en cartulina para la «Cabalgata de las valquirias» (*La Valquiria*), realizado por Giorgio Busato en aguada sepia (Museo Nacional del Teatro, Almagro, ES01032).

en el tercer acto. El teatro parisino contestó que era imposible proporcionarle el diseño de esa maquinaria, la cual había sido utilizada en los estrenos en Bruselas de *Sigurd y La Valquiria*, pero le remitía a la Casa Brulé para su instalación y mantenimiento y a la Casa Ruggieri para lo relativo a la pirotecnia⁸¹.

El aspecto que despertó mayor interés y admiración el día del estreno fue la puesta en escena. Luis París adoptó las soluciones del Théâtre National en la «Cabalgata de las valquirias» y la escena final del «Fuego encantado». En la «Cabalgata» (Il. 4) se suprimió la conversación entre las nueve hermanas, por la dificultad de ejecución⁸² y se recurrió a un ingenioso subterfugio para producir la ilusión de que galopaban por el aire, en un arriesgado proyecto que se llevó a cabo tras un mes de intenso trabajo, y que pretendía elevar el arte escenográfico al nivel europeo. Para lograr el deseado efecto 'real', unos caballos de cartonería se colocaron sobre planchas metálicas con ruedas que se deslizan por carriles situados en un puente, el cual presentaba las irregularidades y cuestas propias del

⁸¹. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-8.

⁸². MORPHY, Guillermo. 'Revista Musical', en: *La Ilustración Española y Americana*, XLIII/3 (22 enero 1899), p. 46.

terreno imitado, el fingido monte, es decir, como si fuera una especie de irregular montaña rusa. Los caballos subían y bajaban con rapidez vertiginosa, y este movimiento sobre la ondulante línea de los carriles producía una ilusión absoluta de realidad, completada por la pantomima de las Amazonas, interpretada no por las cantantes, sino por bailarinas jóvenes y de poco peso, que se inclinaban, incorporaban, movían la cabeza y agitaban la lanza, tal y como se le había recomendado desde el Théâtre National de l'Opéra. El puente constaba de dos vías paralelas de carriles, en cada una de las cuales se colocaron cuatro caballos con sus respectivas valquirias, haciendo coincidir la parte trasera del caballo situado en una vía con la cabeza del caballo colocado en la otra, de tal manera que el espectador veía a las ocho valquirias a la vez. Además, la ondulación de los carriles estaba calculada de manera que a la subida de un caballo correspondía la bajada de otro. Asimismo, las planchas metálicas estaban unidas entre sí y, además, todo el conjunto de la maquinaria estaba cogido por una gruesa maroma que, unida a un contrapeso, se enrollaba sobre una polea, lo que facilitaba el movimiento ligeramente ascendente por la rampa sobre la que estaba montado todo el complejo. El puente, de veinticuatro metros de largo, quedaba oculto al espectador por los apliques y accesorios de la decoración. Por otro lado, la ilusión de la distancia a que las valquirias parece que surcan el cielo se conseguía con una ingeniosa combinación: un doble velo de tul negro y un aparato eléctrico de proyecciones que simulaba nubes de diferentes formas y tonos de color. El proyector producía un movimiento giratorio que aumentaba la sensación de alejamiento de las figuras⁸³. Para el estreno fue necesario colocar en el Teatro Real un generador de vapor⁸⁴ (con su colector, canalizaciones y surtidores especiales para efectos escénicos)⁸⁵ que fue utilizado en la escena del «Fuego encantado» para que no se asfixiaran los artistas, como habría sucedido de emplear las habituales luces de bengala. Además, era una solución que trataba de huir del peligro de incendio que suponían los tubos de gas usados en las representaciones en Bruselas. Por el contrario, en Madrid se utilizó vapor de agua a baja presión, esparcido a través de aparatos especiales y coloreado por proyectores que imitaban las llamas, cuyo efecto resultaba asombroso⁸⁶. Por precaución, el generador que abastecía de vapor de agua, se instaló muy lejos de la maquinaria general⁸⁷. Las máquinas de vaporización procedían de la Casa parisina Brulé & Compañía y Hugo Bähr trajo los aparatos de proyección desde Dresde. Las decoraciones realizadas por Busato y Fernández, profundizaron en la línea simbolista, alejándose de la pintura escénica naturalista propia del último tercio del siglo XIX en España⁸⁸.

⁸³. SEPÚLVEDA, Enrique. 'Madrid teatral. *La Walkyria* II: la «mise en scène» por dentro', en: *La Época*, 19 enero 1899.

⁸⁴. Puede verse en PARÍS, Luis. 'El Teatro Real por dentro', en: *El Teatro*, 1/12 (octubre 1901), p. 16.

⁸⁵. TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 187.

⁸⁶. '*La Valkiria*. Drama lírico de Ricardo Wagner, arreglado al castellano por los Sres. D. Luis París y D. José Juan Cadenas, estrenado en el Teatro Real la noche del 19 del corriente (dibujos del natural por Comba)', en: *La Ilustración Española y Americana*, XLIII/111 (22 enero 1899), pp. 44-5.

⁸⁷. SEPÚLVEDA, Enrique. *Op. cit.* (véase nota 83).

⁸⁸. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía* [...], *op. cit.* (véase nota 18), p. 189.

SIGFREDO (1901)

Se estrenó el 7 de marzo tras veintiocho ensayos, siendo nuevamente la obra más ensayada esa temporada con gran diferencia⁸⁹. Se criticó lo desacertado de presentar las diferentes partes de *El Anillo del Nibelungo* sin seguir su orden natural⁹⁰, aunque la dirección escénica de Luis París, que siguió el estilo de Bayreuth, se caracterizó por las innovaciones técnicas y su excelente calidad. La electricidad y el vapor jugaron un importantísimo papel, llamando especialmente la atención la mutación producida entre los dos cuadros del tercer acto, ante la rapidez del cambio: en un brevísimo lapsus de tiempo y entre nubes de vapor que ocultaban la escena, un ejército de tramoyistas retiraban las rocas de la escena anterior ayudados por un sistema de raíles, ocultando la decoración entre bastidores. En este sentido, Fernández había ideado lo que entonces se consideró un prodigio de mecánica teatral, porque superpuestas hábilmente las dos decoraciones, una oculta detrás de la otra, los operarios sólo tenían que sustituir algunos detalles. El dragón, Fafner, era movido por cinco hombres que tenían funciones bien determinadas: dos le hacían andar, dos movían sus ojos — que estaban iluminados con lámparas rojas — y, el último, se encargaba de abrir sus fauces, la cuales lanzaban vapor al par que se movían acompañadas con la voz del cantante que encarnaba al personaje y que, provisto de una gran bocina, quedaba oculto detrás de una de las peñas del escenario. La revista *Blanco y Negro* publicó fotografías de los personajes, el director de escena, el decorado del segundo acto, la escena final de la obra, el oso, el dragón y la caldera de vapor⁹¹. Poco después, otro periódico, *El Teatro*, dedicaba íntegramente uno de sus números a la puesta en escena en el Real, publicando imágenes sobre la orquesta, los «protagonistas» (incluidos Nothung, el oso y el dragón), Luis París en el camarote de señales y en su despacho, algunos momentos característicos (Sifredo forjando la espada, el desafío entre éste y El Viajero, el dúo final con Brunilda), las cuatro decoraciones utilizadas, la caldera de vapor, el reóstato que regulaba la intensidad de la corriente eléctrica y, también, la mutación entre los dos cuadros del último acto, vista desde el escenario y a ojos del espectador⁹². A pesar de los esfuerzos, se mencionaron dos defectos: el dragón Fafner no estaba concluido el día del estreno⁹³ y, en segundo lugar, el tenor Vaccari (Sifredo), se cayó en escena desde una altura de dos metros, a causa de la rotura de un practicable, aunque no se produjo lesiones de gravedad⁹⁴.

⁸⁹. GONZÁLEZ MAESTRE, Francisco. *Op. cit.* (véase nota 8), sin paginación [pp. 153-160].

⁹⁰. GUTIÉRREZ-GAMERO, Emilio. 'Sifredo', en: *La Ilustración Española y Americana*, XLV/10 (15 marzo 1901), pp. 167 y 170.

⁹¹. CONTRERAS, Eduardo. 'Sifredo', en: *Blanco y Negro*, 16 marzo 1901.

⁹². *El Teatro*, 1/12 (octubre 1901), pp. 1-16.

⁹³. SAINT-AUBIN, Alejandro. 'Día y noche en el Real', en: *Heraldo de Madrid*, 26 diciembre 1900.

⁹⁴. GONZÁLEZ, Ricardo. 'Teatro Real. Estreno de Sifredo, de Wagner', en: *La Correspondencia de España*, 8 marzo 1901.

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

Las cuatro decoraciones de Fernández, que en general seguían el modelo de Bayreuth, transmitieron las infinitas resonancias de la dramaturgia wagneriana, multiplicadas gracias a los efectos de luces y agua⁹⁵. La crítica sólo puso una objeción, ya que la caverna del dragón del segundo acto había quedado oculta para medio teatro, al colocarla en uno de los laterales en lugar de hacerlo en el foro del escenario, como marcan las acotaciones de Wagner⁹⁶. Muy elogiado también José A. Tubilla⁹⁷, que se encargó de un atrezo y vestuario que igualmente seguían el modelo de Bayreuth. Por otra parte, gracias al movimiento wagneriano, figuras relacionadas con la *mise en scène* hasta entonces periféricas al hecho operístico, fueron cobrando importancia. Es el caso de los electricistas, que adquirirán en la crítica teatral un peso cada vez mayor, al tratarse de montajes en los que los adelantos técnicos (especialmente eléctricos) fueron interesando al público. El electricista jefe encargado de las luces fue Júpiter Rodero, que, ayudado por uno de sus hermanos, sería a partir de entonces frecuentemente citado, siendo muy alabado en el estreno madrileño. Otro síntoma de lo que decimos fue la compra realizada por Fernández a la casa Hugo Bähr de Dresde, especializada en iluminación teatral, hecha unos meses antes con motivo del fallido proyecto de representación íntegra de *El Anillo del Nibelungo* en Madrid⁹⁸. No queremos dejar pasar la oportunidad de subrayar la enorme importancia que adquirirá este elemento, a través de las notas que dejó escritas París sobre las luces a emplear en el cambio de cuadros del acto tercero:

Mutación. Prevención y ejecución.

Al sonar el timbre de ejecución del teléfono de la luz, se apaga toda luz de la sala y escenario y queda sólo las luces de los atriles de la orquesta que deben ser azules.

Permanece oscuro todo hasta el timbrado del teléfono de la luz, dando entonces rojo a la batería de esqueletos y extraordinarios incluso los faros del telón, como en el final de *La Valquiria*.

A medida que el vapor desaparece el rojo va entrando en resistencia hasta quedar un punto solo de rojo, mezclado con un punto de azul.

Al tercer timbrado sale suavemente el azul, el blanco se eleva a toda intensidad, mezclándose con un punto de rojo a satisfacción y queda así hasta el final.

Faros, dos en arrojés amarillo, juegan a su tiempo hasta el final⁹⁹.

EL OCASO DE LOS DIOS (1909)

Estrenado en una función de tarde celebrada el 7 de marzo, fue acogido con verdadero fervor por un público muy diferente de aquél que acudía a las sesiones de

⁹⁵. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía* [...], *op. cit.* (véase nota 18), pp. 234-235.

⁹⁶. SAINT-AUBIN, Alejandro. 'Teatro Real. Sigfredo', en: *Heraldo de Madrid*, 8 marzo 1901.

⁹⁷. BELL-MUN [pseudónimo desconocido]. 'Siegfried', en: *El Imparcial*, 7 marzo 1901.

⁹⁸. MEJÍAS GARCÍA, Enrique. *Op. cit.* (véase nota 4), p. 1433.

⁹⁹. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-5.

noche, que lo hacía más por una cuestión social que artística. La empresa atendió con esmero a la realización plástica y escénica de los héroes wagnerianos, por lo que se asistió a la interpretación más cuidada y perfecta realizada hasta la fecha. Bajo la excelente dirección de Walter Rabl, los comentaristas ensalzaron la creciente importancia del tejido sinfónico en el género operístico y, en consecuencia, el declive del divismo, porque por primera vez, la música había podido triunfar a través de la orquesta y del concepto de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), sin que el público echara de menos al cantante en boga. En este sentido — y jugando con el título de la obra — un crítico profetizó que el estreno supondría también el ocaso y «ruina de esos otros dioses de la *fermata*, del calderón y del latiguillo»¹⁰⁰. A este respecto subrayamos que, a pesar de que la ejecución vocal fue desigual, el estreno fue un éxito global sin paliativos gracias al conjunto¹⁰¹. Es más, la presentación de la última parte de la Tetralogía en Madrid fue síntoma inequívoco de la creciente importancia del cantante como actor, máxime en una obra que simbolizaba lo puramente humano, de ahí que se apreciara el trabajo gestual y dramático de Fritz Remond (Sigfredo) por encima de las asperezas de su voz. Plácemes aparte mereció la soprano Alicia Gusalewicz (Brunilda), porque poseída de su papel y conocedora del mismo en sus menores detalles, desplegó unas dotes trágicas y dramáticas, un estilo declamatorio y una maestría en el gesto que hicieron de ella una intérprete wagneriana verdaderamente excepcional. Tanto es así que un asiduo a los festivales de Bayreuth confesaba que ninguna de las célebres cantantes que había escuchado en el teatro modelo le habían causado tanta impresión¹⁰².

El director de escena, París, montó la obra con gran acierto y mostró pericia en la distribución de los protagonistas y el cuerpo de coros¹⁰³, aunque hubo una nota desagradable provocada por el enorme ruido hecho por maquinistas y tramoyistas en las mutaciones de los cuadros¹⁰⁴. Los cortes, que suprimieron el papel de Alberico y redujeron el segundo acto a tan solo cuarenta minutos¹⁰⁵, fueron criticados por unos y alabados por otros. Se debieron, en parte, a que el mismo día se cantaba *Lohengrin* en la función de noche y la empresa estaba obligada a terminar las sesiones antes de las doce y media por orden gubernativa¹⁰⁶. El vestuario, rico y cuidado, seguía también las pautas de Bayreuth, donde París había tenido la oportunidad de ver una representación años atrás. Las decoraciones no fueron nuevas en su totalidad, ya que Fernández reaprovechó algunas de *Raimundo Lulio*, ópera española que se había presentado en el ya desaparecido Teatro Lírico¹⁰⁷. En la escenografía del acto segundo — pintada con la escena en que Brunilda acusa de traición a Sigfredo —

¹⁰⁰. BARRADO, Augusto. 'Teatro Real. *El Ocaso de los dioses*', en: *La Época*, 8 marzo 1909.

¹⁰¹. SAINT-AUBIN, Alejandro. 'La tarde en el Real. *El Ocaso de los dioses*', en: *Heraldo de Madrid*, 7 marzo 1909.

¹⁰². BORRELL VIDAL, José. *Op. cit.* (véase nota 76), pp. 137-138.

¹⁰³. ARIMÓN, Joaquín. 'Teatro Real. *El Ocaso de los dioses*', en: *El Liberal*, 8 marzo 1909.

¹⁰⁴. RODA, Cecilio de. 'Madrid', en: *Revista Musical*, 1/3 (marzo 1909), p. 64.

¹⁰⁵. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-1.

¹⁰⁶. TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Op. cit.* (véase nota 85), pp. 206-207.

¹⁰⁷. SUBIRÁ, José. *Op. cit.* (véase nota 24), p. 615.

Fernández plasmó el dramatismo del momento¹⁰⁸ y en las dos del tercer acto, reproducidas en la prensa¹⁰⁹, sigue claramente el modelo de Bayreuth. Por otro lado, empezó a llamarse la atención sobre el hecho de que la puesta en escena, tal y como era entendida en su concepción tradicional, es decir, intentando trasladar a las tablas del teatro con exactitud rigurosa las acotaciones del libreto, era poco menos que imposible. Si bien el pensamiento teórico de Wagner apuntaba a que el escenario debía ser sólo un fondo discreto con una ambientación que fuera apropiada a la situación dramática característica, la primacía otorgada en la práctica a la pintura como elemento principal de la escenografía había propiciado su descontento en el estreno de *El Anillo del Nibelungo* en Bayreuth¹¹⁰. Ante esta marcada discordancia entre el Wagner teórico y la realización práctica de su pensamiento, sólo quedaban dos soluciones apuntadas por la crítica madrileña en el momento. La primera consistía en ser permisivo con las exigencias del libreto y consentir ciertas simplificaciones escénicas¹¹¹ y, la segunda — que era entendida como consecuencia lógica de la primera — dejaba en manos de la imaginación del espectador el reconstruir mentalmente todo el cosmos wagneriano, lo cual presenta afinidades con las ideas de Appia. Así se expresaba Augusto Barrado Carroggio, cuyas palabras son ilustrativas de lo que decimos:

Lo único que no satisfizo del todo al público fue la presentación del cuadro final. Los espectadores contaban con una catástrofe del Walhalla más imponente que la que se ofreció a sus ojos. — Digamos a este propósito que, en rigor de verdad, ni en Múnich, ni en Bayreuth, ni en París, se logra ver esa escena grandiosa como podría esperarse de las promesas del libreto. Y es que esa concepción poética, gigantesca, de la ruina del Walhalla, ese cataclismo colosal, sobrepasa a todo lo que es realizable actualmente en la escena. — En esta página, verdaderamente portentosa, de la muerte de Brunilda y del fin de los dioses, sólo hay una cosa que pudiera estar, y que está, en efecto, a la altura del cuadro colosal imaginado por Wagner, porque él solo se basta para realizarlo, sin el auxilio de las decoraciones y de la voz humana: es el maravilloso final, en que las voces de la orquesta, superponiéndose, cantan los temas del Rin vengador, del himno a la Juventud y al Amor, de las ondinas y del Walhalla, formando un epílogo instrumental de una grandeza insólita, abrumadora. — En esos momentos, todas las imperfecciones de la *mise en scène* se olvidan, y la imaginación, enardecida por la intensa radiación de la música, ve claramente cuanto quiere describir Wagner: el incendio de la mansión de los dioses, pintado con vivísimos colores por la orquesta, aterra y deslumbra, sin necesidad de que la escenografía presente plásticamente a los ojos del público¹¹².

¹⁰⁸. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía* [...], *op. cit.* (véase nota 18), p. 237.

¹⁰⁹. *Heraldo de Madrid*, 7 marzo 1909.

¹¹⁰. JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes. 'La reforma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia', en: *Adolphe Appia. Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*, editado por Ángel Martínez Roger, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 77-104.

¹¹¹. BARRADO, Augusto. 'El Ocaso de los dioses', en: *La Época*, 6 marzo 1909.

¹¹². ID. 'Teatro Real. El Ocaso de los dioses', en: *La Época*, 8 marzo 1909.

EL ORO DEL RIN (1910)

Éxito colosal entre el público, dada su familiaridad con los temas musicales¹¹³, fue estrenado sin ningún corte el 2 de marzo. Sin embargo, se optó por seguir la práctica habitual en la capital francesa y en los teatros italianos de dividir la obra en dos actos, algo que fue considerado un «atentado artístico», ya que Wagner había estructurado el prólogo de *El Anillo* en cuatro escenas que, unidas por interludios sinfónicos, debían representarse sin interrupción¹¹⁴. Fue elogiada unánimemente la dirección de Rabl¹¹⁵, y también la interpretación de buena parte de los solistas, los cuales — dice un crítico — se vieron obligados «a pensar en la verdad de la acción dramática y en la lógica del gesto escénico»¹¹⁶, lo cual los alejaba marcadamente del antiguo cantante de la escuela italiana.

Sin reparar en gastos, la empresa montó la obra trayendo de Alemania ingenieros, maquinistas y maquinaria, lo que permitió realizar lo que entonces se consideró un «milagro», dado lo complicado de organizar el espectáculo en un escenario anticuado e inadecuado a las exigencias del teatro coetáneo, como era el del Real. De hecho, dos deficiencias estuvieron a punto de comprometer el éxito el día del estreno, si bien fueron corregidas en las siguientes funciones. La primera sucedió en la mutación del primer al segundo cuadro, que debía realizarse entre tinieblas, pero lejos de eso, empezó a hacerse con luz, viéndose a los maquinistas. Entonces, se tomó la decisión de bajar el telón aunque, por su inconsistencia, el público pudo oír todo el ruido producido tras él. Debido a este contratiempo, Fernández no fue ovacionado al aparecer la decoración del cuadro segundo, un valle del Rin con un efecto de sol admirable. La segunda contrariedad ocurrió en la aparición de Erda en la última escena, que se retrasó tanto tiempo que hubo de suspenderse la audición hasta que la diosa consiguió surgir de las entrañas de la tierra¹¹⁷. Sin perdonar estos deslices, Barrado volvió a llamar la atención sobre la dificultad de llevar a la práctica el sueño wagneriano en lo que se refiere a la *mise en scène*, ya que veía irrealizable que los dioses pudieran envejecer repentinamente cuando se les arrebatara a Freia, o producir un arco iris sobre el que desfilaran los moradores del Walhalla o, incluso, encontrar a cantantes de la suficiente envergadura que pudieran caracterizar adecuadamente a los gigantes Fasolt y Fafner. Además, criticó duramente el ajuar que componía el tesoro del Nibelungo y, sobre todo, el dragón en que se transforma Alberico, que era un inaceptable «producto híbrido de caimán y oso», tal y como puede observarse en un grabado de la época¹¹⁸. Asimismo, echó en falta el movimiento característico de las aguas en la primera

¹¹³. BORRELL VIDAL, José. *Op. cit.* (véase nota 76), p. 138.

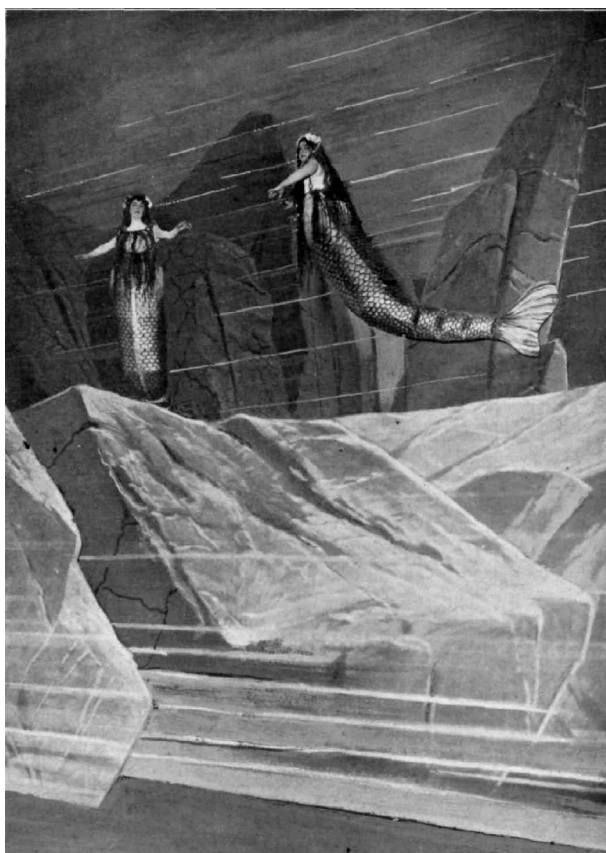
¹¹⁴. BARRADO, Augusto. 'Teatro Real. Estreno de *El Oro del Rin*', en: *La Época*, 3 marzo 1910.

¹¹⁵. '*El Oro del Rin* de Ricardo Wagner', en: *Comedias y Comediantes*, 11/11 (15 marzo 1910), pp. 7-10.

¹¹⁶. ARNEDO, Luis. 'Teatro Real. Estreno de *El Oro del Rin*', en: *El País*, 3 marzo 1910.

¹¹⁷. 'Las noches del Real. *El oro del Rin*', en: *ABC*, 3 marzo 1910.

¹¹⁸. '*El Oro del Rin*. - Prólogo de la Tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, poema y música de Ricardo Wagner, estrenado en el Teatro Real el 2 del corriente', en: *La Ilustración Española y Americana*, LIV/9 (8



Il. 5: «El fondo del Rin», fotografía de Marín (*Comedias y comediantes*, 15 marzo 1910).

escena, conforme a los diseños ondulantes de la orquesta y tal y como indica Wagner en las acotaciones del libreto¹¹⁹. Para imitar el fondo del río, se recurrió a telones de gasa que cubrían completamente la boca del escenario, mientras las hijas del Rin quedaban suspendidas en el aire gracias a un sistema de cuerdas que las sostenían, si bien éstas no se aprecian en una fotografía publicada en una revista (Il. 5)¹²⁰. En un durísimo escrito, Miguel Salvador se quejó de decoraciones, intérpretes y puesta en escena, destacando la enorme distancia que separaba las representaciones tipo soñadas por Wagner y las del Real. Su artículo era manifestación de una crítica más depurada que pertenecía a una nueva generación, más joven, aquella que, andando el tiempo, se denominaría Generación del 27. Salvador confesaba que en el estreno no había podido experimentar las «hondas emociones prometidas»:

marzo 1910), pp. 140-141.

¹¹⁹. BARRADO, Augusto. 'Teatro Real. Estreno de *El Oro del Rin*', *op. cit.* (véase nota 114).

¹²⁰. 'El Oro del Rin de Ricardo Wagner', en: *Comedias y Comediantes*, 11/11 (15 marzo 1910), p. 10.

LA PUESTA EN ESCENA DE LOS ESTRENOS WAGNERIANOS EN MADRID

Eran, primeramente, las cuerdas que sostenían a las hijas del Rin, las que destruían mi ilusión; eran luego, el estrépito del cambio de decoración; el Walhalla barato que aparecía pintado; los dioses, sin figura ni grandeza; sobre todo, Loge, que parecía un ridículo máscara, mal vestido, de una blandura y una inexpressión inefables; los gigantes, sin estatura, ni musculatura, ni voz, que apenas podían con los zapatos de reumático con que pretendieran realzarles la estatura; los niños disfrazados de enanetes, azotados tontamente por un Alberico sin carácter, pero caricaturesco; y los fogonazos, la salida del dragón (caricatura de un perro de aguas), la captura de Alberico y su revolcarse defendiendo el anillo; y más tarde el tesoro de cartón piedra con que cubre a Freia, la muerte del gigante a mazazos, hecha en forma grotesca, y, como coronamiento, el arco iris *no practicable*, la procesión ridícula de los calamitosos dioses, que no pueden pasar al Walhalla...¹²¹.

TRISTÁN E ISOLDA (1911)

Se estrenó el 5 de febrero cantada en italiano, bajo la dirección musical de Gino Marinuzzi, el gran triunfador de la noche junto a los dos protagonistas: Cecilia Gagliardi y Francisco Viñas¹²². *Tristán* produjo — dice Salvador — la impresión «¡más honda que recuerdo haber observado en un público jamás!»¹²³. Tanto es así que el auditorio tuvo que refrenar su entusiasmo para no interrumpir el desarrollo de la acción en varios pasajes¹²⁴. Las fuentes ponen el acento en analizar el drama interior y psicológico del poema wagneriano, así como en la fantástica caracterización hecha de los personajes, de ahí que sean escasas las referencias que tenemos sobre la *mise en scène* propiamente dicha y abundantes las que tratan sobre los protagonistas, los cuales fueron retratados en varios periódicos¹²⁵. No obstante, se observa el interés creciente por la interpretación orquestal y la concepción global del espectáculo. Por esta razón, se subrayaron como cualidades más sobresalientes de Viñas no tanto su voz, sino su eficacia, la huida de una interpretación sobreactuada, la adecuada expresión gestual, la ausencia de virtuosismo vocal, la apropiada indumentaria y el profundo estudio del personaje y del arte wagneriano¹²⁶. Su *Tristán* — cuenta Borrell — «en conjunto fue excelente, aunque por sus ya mermadas facultades tenía forzosamente que reservarse mucho en los dos primeros actos, para llegar sin fatiga a la formidable escena del tercero»¹²⁷.

¹²¹. SALVADOR, Miguel. 'Madrid', en: *Revista Musical*, II/15 (marzo 1910), pp. 66-68.

¹²². BARRADO, Augusto. 'Impresiones musicales. La interpretación de *Tristán e Iseo*', en: *La Época*, 15 febrero 1911.

¹²³. SALVADOR, Miguel. 'Madrid: *Tristán e Iseo*', en: *Revista Musical*, III/2 (febrero 1911), p. 34.

¹²⁴. BORRELL VIDAL, José. *Op. cit.* (véase nota 76), pp. 138-141.

¹²⁵. Fotografías de Viñas, Gagliardi y Guerrini en *Heraldo de Madrid, Blanco y Negro y Mundo Nuevo*.

¹²⁶. BARRADO, Augusto. 'Impresiones musicales. [...]', *op. cit.* (véase nota 122).

¹²⁷. BORRELL VIDAL, José. *Op. cit.* (véase nota 76), p. 141.

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA

Luis París fue alabado por su sobresaliente dirección de escena y por su labor divulgadora en pro de Wagner. El atrezo corrió a cargo de Julio Tubilla y la Casa Peris Hermanos se encargó del vestuario, que era nuevo. Las tres decoraciones nuevas realizadas por Fernández fueron unánimemente aclamadas por público y prensa, especialmente la del jardín del castillo de Cornualles del segundo acto, por su encanto poético, reforzado con un acertado efecto de luces¹²⁸. No obstante, para el decorado del interior del buque (acto I), Fernández reaprovechó las escalas y obenques de *La Gioconda* y el telón de fondo y visuales de *La Africana*¹²⁹. Lamentablemente no hemos localizado ninguna imagen coetánea de estas decoraciones, pero sí una fotografía tomada en 1924 del decorado del primer acto, que suponemos fue la utilizada en 1911¹³⁰. Por impulso de Manuel Cendrá, en los entreactos se empezó a gestar la Sociedad Wagneriana¹³¹, que se propuso desde su inicio intervenir en la organización del teatro, para impedir anomalías como la representación desordenada de las cuatro partes de *El Anillo del Nibelungo*¹³².

PARSIFAL (1914)

Al igual que en muchos otros teatros, se estrenó en Madrid el 1 de enero, aunque los preparativos comenzaron con mucha antelación. En otoño la firma especializada en instalaciones teatrales Hugo Baruch & C^{ie} contactó con la empresa del Teatro Real ofreciendo sus servicios, aunque creemos que esa invitación no tuvo ningún efecto¹³³, puesto que Fernández había comenzado los planos y bocetos de *Parsifal* en el mes de mayo¹³⁴. Rogando encarecidamente al público que se abstuviera de toda manifestación mientras no finalizara cada acto, *Parsifal* se ejecutó íntegramente — sin cortes — en dos sesiones, de tarde y noche, con unas dos horas de interrupción para cenar entre el primer acto y el resto de la obra. Imitando las costumbres de Bayreuth, se planeó anunciar el inicio con los motivos principales del acto a punto de comenzar, tocados desde diferentes puntos del teatro, aunque, finalmente, la llamada se hizo desde el foso¹³⁵. Tras este aviso no se sintió

¹²⁸. BARRADO, Augusto. 'Impresiones musicales. [...]', *op. cit.* (véase nota 122).

¹²⁹. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-5.

¹³⁰. SUBIRÁ, José. *Op. cit.* (véase nota 24), p. 633; también PAZ CANALEJO, Juan. *Op. cit.* (véase nota 19), p. 161.

¹³¹. Para la actividad de esta sociedad ver ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2007.

¹³². 'Noticias', en: *Revista Musical*, III/3 (marzo 1911), p. 74.

¹³³. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-11.

¹³⁴. FERNÁNDEZ, Amalio. 'Parsifal. Decoraciones y tramoya', en: *La Ilustración Española y Americana*, LVII/47 (22 diciembre 1913), pp. 385-386.

¹³⁵. 'Acontecimiento artístico. Estreno de *Parsifal*', en: *ABC*, 2 enero 1914.

el más mínimo rumor e invadió la sala «un silencio solemne, una atracción invencible, una impresión de estupor, de respeto, jamás percibida»¹³⁶. Dirigido por José Lasalle, *Parsifal* fue presentado con claridad y estilo, alcanzando en conjunto una eficaz ejecución, gracias a un reparto cuidado escrupulosamente¹³⁷. Sin embargo — y sorprendentemente para nuestra mentalidad — fue una interpretación políglota, puesto que Charles Rousselière (*Parsifal*) cantó en francés, la soprano Alice Guszalewicz (*Kundry*) en alemán y el resto del reparto en italiano¹³⁸. Orquesta y coros fueron reforzados y, además, se encargó un juego de campanas tubulares a la Casa Harrington, de Londres¹³⁹.

Fernández realizó ocho decoraciones para la ocasión, causando gran sensación los panoramas en marcha que, en sentidos opuestos, se utilizaban en los actos primero y tercero. Dichos panoramas exigían una complicada maquinaria y la sincronización exacta de los movimientos, para lo que Luis París mandó instalar en el escenario del teatro un complejo sistema de timbres y teléfonos comunicados entre sí¹⁴⁰. Detrás de la parte visible de los decorados había todo un entramado de guías, cilindros, puentes de maniobras, máquinas de delicados engranajes, e infinidad de medios de complicada mecánica para el cambio y marcha de las decoraciones. La importancia de los ‘artistas auxiliares’ (electricistas, tramoyistas, etc.) que, desde principios de siglo, venían cobrando cada vez mayor valor a través de los estrenos wagnerianos, se debía en este caso a la complicada tramoya de *Parsifal*. Ésta exigía de la colaboración de profesionales competentes, dado que había que articular numerosos practicables interiores, sobre la escena (a diferentes alturas) y en los espacios de telares y entradas de servicio, para la colocación de las masas corales¹⁴¹. De ahí que no resulte extraño que en el programa oficial del Teatro Real aparecieran en destacado lugar los nombres del jefe del servicio de electricidad, Agustín Delgado y el jefe maquinista M. Belinchón. Las seis decoraciones restantes ilustraban el bosque y el templo del Grial del acto primero, la torre de Klingsor, el jardín encantado y el castillo desmoronado en ruinas en el segundo y, por último, el valle con la pradera el día de Viernes Santo en el tercero. Como era habitual, para la construcción de estas escenografías, que se basaban en los bocetos de Max Brückner, Fernández reaprovechó materiales ya usados, pero no de *Margarita la Tornera* de Ruperto Chapí, como reiteradamente ha venido repitiendo la historiografía¹⁴², sino de las óperas *Colomba* (A. Vives), *Ariane et Barba-Bleu* (P. Dukas),

¹³⁶. MUÑOZ, Eduardo. ‘Acontecimiento artístico. El estreno de *Parsifal*’, en: *El Imparcial*, 2 enero 1914.

¹³⁷. BORRELL VIDAL, José. *Op. cit.* (véase nota 76), pp. 143-144.

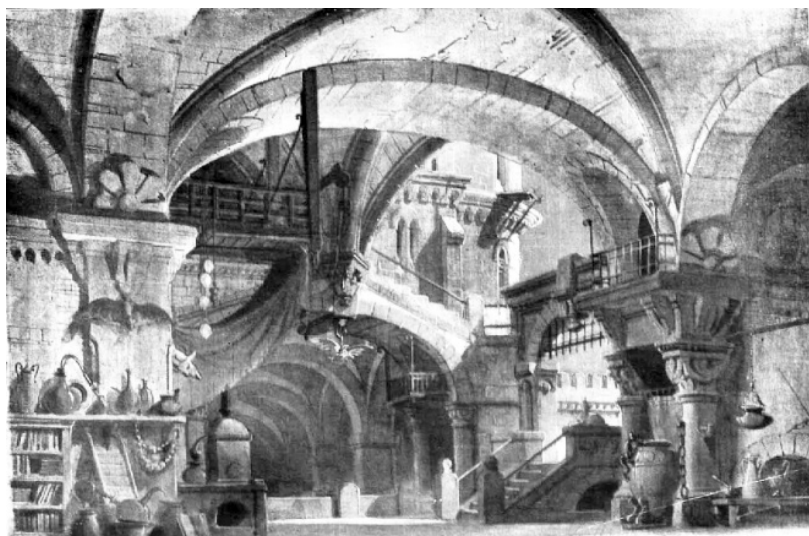
¹³⁸. SUBIRÁ, José. *Op. cit.* (véase nota 24), pp. 659-664.

¹³⁹. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-11.

¹⁴⁰. ‘*Parsifal*’, en: *El Liberal*, 24 diciembre 1913.

¹⁴¹. FERNÁNDEZ, Amalio. *Op. cit.* (véase nota 134).

¹⁴². La única decoración que podría haber compartido con la obra de Chapí es el interior de una iglesia, pero precisamente el Templo del Grial fue nuevo completamente según la documentación manejada por nosotros. *Cfr.* SUBIRÁ, José. *Op. cit.* (véase nota 24), p. 665; tras él toda la bibliografía consultada sigue esta afirmación.



IL. 6: «La Torre de Klingsor», boceto escenográfico realizado por Amalio Fernández en acuarela para el Acto II – cuadro primero de *Parsifal* (*La Ilustración Española y Americana*, 22 diciembre 1913).

Risurrezione (F. Alfano) y *Don Carlo* (G. Verdi)¹⁴³. Bocetos sobre el interior del templo del Grial, la torre de Klingsor (Il. 6), el jardín encantado, la pradera florida y otro más sobre el templo fueron reproducidos en *La Ilustración Española y Americana*¹⁴⁴.

Además del inventario detallado de la maquinaria que intervenía en los panoramas móviles, de decoraciones, de accesorios, de mobiliario y armería usados en la representación, se conservan unas notas precisas para la puesta en escena de París¹⁴⁵, quien asimismo debió de conocer los croquis elaborados en Bayreuth por Wagner, ya que Lasalle trajo una copia a Madrid y fueron reproducidos por la prensa de la época¹⁴⁶. Fueron alabadas también las modernas combinaciones de luces, especialmente en el segundo acto, y, con el fin de evitar el resplandor producido normalmente, se instalaron para los músicos unas débiles bombillas eléctricas de color azulado tenue que dejaban a la orquesta «en una suave oscuridad»¹⁴⁷. Los trajes, nuevos, fueron encargados a la Casa Peris Hermanos, quienes se basaron en los figurines hechos por Julio Tubilla. Han llegado hasta nosotros los diseños en acuarela sobre Klingsor, Amfortas y las seis muchachas-flor¹⁴⁸, éstos últimos reproducidos también en prensa¹⁴⁹.

Los caballeros del Grial vistieron en un traje semejante a los templarios: armadura

¹⁴³. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-11.

¹⁴⁴. *La Ilustración Española y Americana*, LVII/47 (22 diciembre 1913), pp. 375, 381, 383 y sin numerar.

¹⁴⁵. MAE, Fondos del Teatro Real - Archivo Luis París, Topográfico E-11.

¹⁴⁶. *Blanco y Negro*, 28 diciembre 1913.

¹⁴⁷. VILLAR, Rogelio. 'Teatro Real. Estreno de *Parsifal*', en: *El País*, 2 enero 1914.

¹⁴⁸. MAE, Colección Artur Sedó, ficheros 220015-1, 220017-1, 219965-1, 220095-1, 220097-1, 220099-1, 220101-1 y 220103-1, respectivamente.

¹⁴⁹. *Blanco y Negro* (28 diciembre 1913) y *La Ilustración Española y Americana* (22 diciembre 1913).

LA PUESTA EN ESCENA DE LOS ESTRENOS WAGNERIANOS EN MADRID

con escamas plateadas, escudo de plata, como el casco y la cimera, y capa blanca con una paloma heráldica bordada sobre el hombro, con las alas extendidas, en actitud de volar¹⁵⁰.

CONCLUSIÓN

Los estrenos wagnerianos en el Teatro Real fueron revulsivo y acicate para la renovación de las puestas en escena en Madrid. Las innovaciones, que llegaron lenta y gradualmente, vinieron de la combinación de telones pintados y elementos corpóreos, así como de los avances que se iban produciendo en maquinaria y luz eléctrica, la cual, expandía enormemente las posibilidades de ambientación teatral. Todos estos elementos ligan, inevitablemente, la concepción wagneriana con la de otros renovadores del cambio de siglo, pero los cambios profundos conducentes a una concepción simbólica del espacio escénico no llegarán a España hasta fechas muy posteriores a las que se analizan en este trabajo y, concretamente, cabe afirmar que los presupuestos de Adolphe Appia no se aplicarían a la obra wagneriana hasta los festivales bayreuthianos celebrados en el Teatro del Liceo de Barcelona en 1955. Por tanto, las escenografías realizadas entre 1876 y 1914 en Madrid siguen soluciones naturalistas que propugnaban la ‘autenticidad’ de cada uno de los objetos sacados a escena, si bien es cierto que, en lo concerniente específicamente a la pintura, en algunas decoraciones de Amalio Fernández se empezaron a observar tímidamente rasgos simbolistas. También lo es que la crítica musical comenzó a advertir la imposibilidad de llevar a la práctica de manera realista las propuestas escénicas de Wagner, lo que en último término desembocaría en un cambio de estrategia. Al lado de Fernández, el otro responsable de la transformación de la puesta en escena en el Teatro Real fue Luis París, una persona enormemente documentada sobre las tendencias que se estaban propugnando, primero en París, y luego en Bayreuth. París elevó y convirtió en norma el ensayo del movimiento y la actuación dramático-gestual en el teatro madrileño, demandando cantantes que fueran, a la vez, verdaderos actores y actrices, condición que exigió, en su debido grado, tanto al coro como al elenco de solistas.

¹⁵⁰. ‘Teatro Real’, en: *El Globo*, 31 diciembre 1913.

