

# LA «MÚSICA DEL PORVENIR» EN CLAVE DE HUMOR: CHISTE, PARODIA, SÁTIRA Y CARICATURA EN ESPAÑOL ENTRE 1861 Y 1876\*

JOSÉ IGNACIO SUÁREZ GARCÍA  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN

Richard Wagner fue en la segunda mitad del siglo XIX una personalidad que trascendió con mucho el plano meramente musical, para convertirse en un verdadero personaje mediático. Este hecho explica que la expresión “música del porvenir” fuera usada como asunto cómico, siendo tema para el chiste, la gacetilla, la parodia, la caricatura y la sátira. El humor publicado en los medios de comunicación escritos gozó de breve vida, pues su consumo diario lo hizo perecedero, volviéndose poco efectivo con el paso del tiempo. Al ser intrínseco a la contemporaneidad de la vida diaria, en nuestro desarrollo expositivo hemos realizado las contextualizaciones necesarias para una mejor comprensión del lector actual. Por otro lado, las diferentes manifestaciones humorísticas dejan traslucir pensamientos ideológicos y estéticos que circularon en España entre 1861 y 1876, ya que la broma refleja, por así decirlo, el estado de opinión de la sociedad que la produce.

**PALABRAS CLAVE.** Richard Wagner (Recepción en España en el siglo XIX). Humor (chiste, gacetilla, caricatura). Teatro Bufo (parodia). Sátira política. Ópera (estética musical).

## ABSTRACT

In the second half of the nineteenth century, Richard Wagner was a 'personality' who far exceeded his role in the field of music in order to become a true celebrity. This fact explains why the expression "music of the future" was used humorously and was the subject of jokes, pamphlets, parodies, caricatures and satire. Humour published in the written media had a short life, since its daily consumption made it perishable, and therefore less effective as time passed. As humour is intrinsic to the contemporaneity of daily life, in this work we provide the necessary contextualizations for the better understanding of the present-day reader. In addition, we demonstrate that the different humoristic expressions of the time reveal the ideological and aesthetic thinking in circulation in Spain between 1861 and 1876, since jokes reflect, so to speak, the state of opinion of the society that produces them.

**KEY WORDS.** Richard Wagner (reception in Spain in the nineteenth century). Humour (joke, newsletter and caricature). *Buffo* theatre (parody). Political satire. Opera (musical aesthetics).

Richard Wagner fue en la segunda mitad del siglo XIX una personalidad que trascendió con mucho el plano meramente musical, para convertirse en un verdadero personaje mediático, en un auténtico fenómeno de masas. Este hecho explica su aparición en manifestaciones literarias y gráfi-

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online* (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-C03-02).

cas de diversa naturaleza, lo cual implica, en sí mismo, la popularidad del objeto tratado. Sólo así puede comprenderse que el compositor pudiera convertirse en asunto cómico, apareciendo como tema del chiste, la gacetilla, la parodia, la caricatura y la sátira. La ingente cantidad de humor basado en su persona, su música o los argumentos wagnerianos es tal, que nos hemos visto en la necesidad de acotar el contenido del presente estudio tanto cronológica como temáticamente, centrándonos exclusivamente en el humor producido por la expresión “música del porvenir” entre 1861 y 1876.

Resulta imposible dar una definición cerrada del humor porque, como cualquier estado psicológico, es indefinible. De hecho, y a pesar de muchos intentos, nos encontramos ante el escollo de responder satisfactoriamente a la pregunta de ¿qué es el humor? Sabemos que es un concepto amplísimo que se transforma y evoluciona con el tiempo, tanto, que es difícilísimo capturar sincrónicamente una imagen que de por sí es mutable. Uno de los problemas que lo hacen inaprensible reside en la gran vaguedad conceptual de términos como ironía, sátira, parodia, etc., que resultan generalmente intercambiables en el desarrollo histórico. Parece haber cierto consenso, no obstante, en que es una noción muy vasta que conviene mirar desde la interdisciplinariedad, abarcando materias como la antropología, la psicología cognitiva, la filosofía, la lingüística o la sociología. El medio o canal en el que se desarrolla aporta una coordenada más con una serie de peculiaridades, pues hay humor en la literatura, en la prensa, en la pintura, en el cine y, como no, en la música. Por último, todas las especies del espectro humorístico –como la sátira, por ejemplo– deben abordarse desde una óptica que combine la semántica con la pragmática (modo en que el contexto influye en la interpretación del significado), sin olvidar el concurso de la antigua retórica<sup>1</sup>.

A pesar de la gran disparidad de aproximaciones generadas por la diversidad de disciplinas sobre el concepto de humor, Hugo Carretero mantiene que en el fondo pueden ser agrupadas en tres grandes tipos: 1) teorías de la superioridad/denigración; 2) de la incongruencia y 3) de alivio-descarga<sup>2</sup>. Las teorías de alivio-descarga consideran que el humor –y su manifestación fisiológica inmediata, la risa– es un mecanismo de liberación y alivio frente a una actitud general en el hombre de reserva y control. Permite liberar el exceso de energía, produciendo una sensación de bienestar y descanso y, por tanto, puede convertirse en un mecanismo de defensa ante una situación hostil. Cabe decir, en este sentido, que la época que abordamos fue especialmente proclive a usar el humor como paliativo o bálsamo ante la convulsa situación política y social de España en la etapa prerrevolucionaria y el Sexenio Democrático.

Según las teorías de la incongruencia, el humor se desarrolla a través del concepto de lo contrario, lo chocante o lo incongruente –mediante la asociación de ideas contrarias– y la risa estaría ocasionada por una paradoja en la que el factor sorpresa juega un papel determinante. Éste es el mecanismo empleado en buena parte de los chistes que hemos localizado en torno a la “música del porvenir”. Desde la primera de las perspectivas enunciadas, el humor es un signo de superioridad ante las desgracias y defectos ajenos, de tal manera que a través de una manifiesta agresividad y

---

<sup>1</sup> José Antonio Llera: “La investigación en torno al humor verbal”, *Revista de literatura*, LXVI, 132 (2004), pp. 527-535.

<sup>2</sup> Hugo Carretero Dios: *Sentido del humor: Construcción de la Escala de Apreciación del humor*, Tesis Doctoral, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2005, p. 33 y ss. El mismo esquema es adoptado por Esther Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico en La Nueva España*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015, pp. 39-42.

hostilidad se denigra al contrario. Según esta concepción, lo cómico –y la risa– proviene de la idea de la superioridad propia. En esta línea se sitúa Baudelaire, que pone especialmente énfasis en lo grotesco y en la fealdad como principales objetos de la mofa. Pero esta fealdad no es sólo física, sino que a veces es imperfección inherente a la debilidad de espíritu<sup>3</sup>. Aquí encontramos respuesta a la pregunta de por qué Wagner fue objeto de humor y de burla: lo fue debido a su fealdad moral o, al menos, así lo veían sus contemporáneos españoles.

La contemplación de la fealdad espiritual como categoría de lo feo no fue exclusiva de Baudelaire, siendo contemplada por otros pensadores coetáneos. En 1853, por ejemplo, el filósofo de corte hegeliano Karl Rosenkranz distinguía entre lo feo natural, lo feo artístico y lo feo espiritual<sup>4</sup>. Esta última categoría se concibe como algo opuesto a la belleza del alma, la cual se define en términos de bondad y virtud, en el sentido de que “toda virtud embellece y todo vicio afea”<sup>5</sup>. Incluso –opina Rosenkranz– “hay vicios y perversiones particulares que adquieren precisas expresiones fisionómicas. La envidia, el odio, la mentira, la avaricia y la lujuria elaboran sus formas características”<sup>6</sup>. No deja de ser significativo que en esta enumeración de vicios se nombre en primer lugar a la envidia, un sentimiento o estado mental que deja entrever claramente Wagner hacia Meyerbeer y Mendelssohn<sup>7</sup> en *El Judaísmo en música*, escrito de mediados de siglo que, sin embargo, no llegó a difundirse en Francia –y el resto de Europa– hasta 1869, momento en que fue publicado en España<sup>8</sup>.

Altanero, orgulloso, soberbio, vanidoso, arrogante, amoral, son epítetos que se repiten en los textos tanto de partidarios como de detractores del compositor alemán, pues todos coinciden en que su personalidad y carácter fueron los factores más perjudiciales en la divulgación de su obra<sup>9</sup>. Se le considera un hombre de “orgullo desmedido”<sup>10</sup>, con una carencia absoluta de modestia y exceso de amor propio<sup>11</sup>, mentalmente extraviado<sup>12</sup>, al borde del delirio, de espíritu extravagante próximo a la demencia<sup>13</sup>, especie de anticristo<sup>14</sup> presentado en el epigrama con un “orgullo satánico”<sup>15</sup>, o, como dice Peña y Goñi irónicamente, como “un ser fantástico, una aparición de ultratumba, visión diabólica rodeada de atributos endemoniados, despidiendo llamaradas de fuego, mezcla híbrida de Mefistófeles, Bertram y Samiel”<sup>16</sup>; en definitiva, como un ser maligno que roza la chifladura. En este punto regresamos un instante a Rosenkranz cuando dice que “el trastorno psíquico

<sup>3</sup> Charles Baudelaire: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor, 1988, pp. 23-30.

<sup>4</sup> Karl Rosenkranz: *Estética de lo feo*. Ed. Miguel Salmerón. Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, pp. 62-93.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>6</sup> K. Rosenkranz: *Estética de lo feo...*, p. 74.

<sup>7</sup> “Noticias”, *La España Musical*, IV, 165, 15-IV-1869, p. 4.

<sup>8</sup> Richard Wagner: “El judaísmo en Música”, *La España Musical*, IV, nºs 168 (6-V-1869, pp. 1-2), 169 (13-V-1869, pp. 1-2), 170 (20-V-1869, p. 1), 171 (27-V-1869, pp. 1-2), 172 (3-VI-1869, pp. 1-2) y 173 (10-VI-1869, p. 1).

<sup>9</sup> Antonio Peña y Goñi: “Afinidades del porvenir”. *Revista Contemporánea*, II, t. IV, junio/julio-1876, pp. 145-165.

<sup>10</sup> Francisco Asenjo Barbieri: “Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner”, *La España Musical*, IX, 424, 29-VIII-1874, p. 4.

<sup>11</sup> M. Sologuren: “Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*, IV, 126, 17-II-1881, pp. 1-2.

<sup>12</sup> José María de Goizueta: “Folletín. Revista musical”, *La España*, 20-III-1864, p. 1.

<sup>13</sup> Luis García de Luna: “La música del porvenir”, *La América*, IX, 11, 12-VI-1865, pp. 11-12.

<sup>14</sup> Así se le llama reiteradamente en *Revista y gaceta musical*, publicación de Bonifacio Eslava dirigida por José Parada y Barreto. Véase, e. g., *Revista y gaceta musical*, I, nos. 5 (3-II-1867, pp. 26-27), 28 (14-VII-1867, p. 146) y 47 (24-XI-1867, pp. 252-253).

<sup>15</sup> José Fernández Bremón: “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, 22-VIII-1876, pp. 106-107.

<sup>16</sup> A. Peña y Goñi: “Ricardo Wagner. A un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 2, 15-I-1874, pp. 19, 20 y 22.

es como el mal, la verdadera y propia fealdad del espíritu humano en cuanto a tal<sup>17</sup>. Y esa perturbación psicológica alcanza su grado máximo cuando se convierte en locura, enfermedad diagnosticada en el estudio pseudopsiquiátrico elaborado por el médico muniqués Theodor Puschmann<sup>18</sup>, el cual fue traducido al español muy tempranamente por Guillermo Morphy<sup>19</sup>. La idea de que Wagner no estaba cuerdo, sin embargo, se tenía en España desde mucho antes<sup>20</sup> y fue importada de Francia, donde un periódico parisino afirmaba, bromeando, que en el jardín botánico había “animales salvajes menos feroces, y en Charenton<sup>21</sup> locos más cuerdos que el desgraciado autor de *Tannhäuser*”<sup>22</sup>. Incluso llegó a pensarse que la música de Wagner era capaz de inducir a la perturbación mental, como recoge una anécdota que cuenta cómo un corista fue conducido al manicomio cercano a Bayreuth tras cantar en el estreno *Parsifal*. De forma chistosa, el comentarista concluía la noticia deseando que fuera “un caso aislado, y no una enfermedad epidémica”<sup>23</sup>.

El humor permite establecer la complicidad con el lector, pero la mayor parte del publicado en la prensa escrita goza de breve vida. Su consumo diario lo hace perecedero y con el paso del tiempo se vuelve poco efectivo. La razón no es otra que las propias temáticas empleadas, que sólo son entendibles por unos receptores próximos a lo contado. Además, el cambio de los factores culturales y sociales propios del devenir histórico pueden llegar a hacerlo completamente incomprensible, al desconocer el receptor el desarrollo de la anécdota. Por eso puede afirmarse que el humor es intrínseco a la contemporaneidad, a la actualidad y lo espontáneo de cada época, y evoluciona tanto como cambian los gustos de la sociedad en la que se desarrolla. Es más, todos hemos experimentado cómo un chiste es efectivo en una cultura determinada, pero completamente ineficaz en otra, y esta peculiaridad se da tanto en el desplazamiento geográfico como en el temporal. Debido a este comportamiento, en nuestro desarrollo expositivo no hemos renunciado a hacer las contextualizaciones necesarias para una mejor comprensión de los elementos sometidos a comicidad, a pesar de que somos plenamente conscientes de lo que afirma Gombrich, en el sentido de que “no hay modo más seguro de matar un chiste que explicarlo”<sup>24</sup>, una opinión sólo válida para un público cercano, pero que no tiene en cuenta la perspectiva histórica.

Hay otro aspecto, además, que como investigadores nos resulta especialmente atractivo, porque si bien es cierto que con el distanciamiento temporal el humor pierde efectividad en cuanto a su primigenia finalidad, hacer reír, también lo es que éste hace que se vuelvan visibles factores que nos aportan datos valiosos sobre cómo era aquella sociedad<sup>25</sup>, cómo se veían a sí mismos, qué ideologías tenían, qué roles ocupaban determinados sectores de población o qué ideas estéticas circulaban en España acerca de la ópera. Porque a pesar de la exageración y la distorsión –que pro-

---

<sup>17</sup> K. Rosenkranz: *Estética de lo feo...*, p. 78.

<sup>18</sup> Theodor Puschmann: *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*. Berlín, B. Behr's Buchhandlung, 1873.

<sup>19</sup> T. Puschmann: “Ricardo Wagner. Estudio Fisiológico”, *Revista Europea*, I, 4, 22-III-1874, pp. 115-124. El artículo concluye con la siguiente anotación: “Traducido en Viena por G. M.”.

<sup>20</sup> *Emilieto* [pseudónimo de Emilio Arrieta?]: “Espectáculos”, *La Nación*, 20-VII-1868, p. 1.

<sup>21</sup> Se trata de un manicomio fundado en Francia en 1645, en Saint-Maurice, Val-de-Marne, France, con internos tan ilustres como el Marqués de Sade. Hoy es conocido como Hôpital Esquirol, tras haberlo dirigido durante el siglo XIX el eminente psiquiatra francés Jean-Étienne Dominique Esquirol.

<sup>22</sup> “Suelos”, *Revista y gaceta musical*, II, 3, 20-I-1868, p. 15.

<sup>23</sup> Pedro de Prat: “Quincena parisiense”, *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 30, 15-VIII-1882, p. 94.

<sup>24</sup> Ernst H. Gombrich: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 47.

<sup>25</sup> E. Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico en La Nueva España...*, pp. 35-43.

vocan la comicidad del asunto— los géneros que tratamos encierran, como toda broma, cierta dosis de verdad que refleja, por así decirlo, el estado de opinión de la sociedad que los produce.

En cuanto al origen mismo de la expresión “música del porvenir”, nos vemos en la necesidad de recordar que en noviembre de 1849 Wagner concluyó el ensayo *La obra de arte del futuro*<sup>26</sup>, un extenso texto publicado en Leipzig en 1850 cuyo ambiguo título se prestó no sólo a la confusión, sino que reunió todos los requisitos para provocar la burla de sus contemporáneos, ya que se transformó enseguida en “música del futuro”, o “del porvenir”, que fue el término más empleado en España al ser traducido del francés *musique de l'avenir*. El término alemán, *Zukunftsmusik*, usado desde 1847 para referirse a Chopin, Liszt y Berlioz<sup>27</sup>, fue anotado en 1854 por el crítico vienés L. A. Zellner y el compositor Louis Spohr, aunque no se difundió por el resto de Europa hasta 1859, utilizado por el crítico de Colonia Ludwig Friedrich Christian Bischoff en el primer número de la *Niederrheinische Musikzeitung*<sup>28</sup>. Precisamente, para defenderse de su supuesta autoría, Wagner escribió “Música del futuro” como prólogo a sus *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française* (París, 1860)<sup>29</sup>, proemio publicado un año más tarde de forma independiente en alemán bajo el título de *Zukunftsmusik*<sup>30</sup>. A pesar de los esfuerzos de Wagner, que acusaba a Bischoff de su invención en una carta a Berlioz sacada en *Journal des Débats* el 22 de febrero de 1860<sup>31</sup>, lo cierto es que malintencionadamente algunos críticos españoles siguieron atribuyendo su creación al propio Wagner<sup>32</sup>, interpretando la expresión como un síntoma de presuntuosidad del compositor alemán, en el sentido de que, supuestamente, ninguno de sus contemporáneos estaba preparado para entenderle y de que sólo en un futuro podría ser comprensible su música<sup>33</sup>. El tema de la autoría fue tan debatido que incluso muchos años después seguía siendo discutido en la polémica mantenida entre Barbieri y Peña y Goñi<sup>34</sup>. Músico y música del porvenir —asegura Castro y Serrano— “son motes legendarios que han pasado al dominio común para fabricación de nuevos chistes y agudas presuposiciones”<sup>35</sup>.

### 1. El chiste y la gaceta: de París a Madrid

La mayor parte de las referencias que tenemos de Wagner en los años 60 en la prensa son acerca de su vida o de sus estrenos en el extranjero. Una buena porción de estas noticias se aprovecha la ocasión para incluir alguna gracia más o menos ocurrente que gira en torno a la expresión “música del porvenir”, “llamada así —dice un chascarrillo típico de la época— porque en el presente na-

<sup>26</sup> R. Wagner: “Das Kunstwerk der Zukunft”, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (en adelante GSD), vol. 3. Leipzig, 1872, pp. 51-210.

<sup>27</sup> R. Wagner: *Mi vida*, ed. Martin Gregor-Dellin, Madrid, Turner, 1989, pp. 426, 716 y 734.

<sup>28</sup> Hans-Joachim Bauer: *Guía de Wagner*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1996, p. 810.

<sup>29</sup> R. Wagner: *Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la Musique; par Richard Wagner*. París, librairie Nouvelle, 1860.

<sup>30</sup> R. Wagner: *Zukunftsmusik*, en GSD, vol. 7, Leipzig, 1873, pp. 87-137.

<sup>31</sup> Citado en Joaquín Marsillach Lleontar: *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*. Barcelona, Texidó y Parera, 1878, p. 98.

<sup>32</sup> Vicente Cuenca: “Concierto en los Jardines de Apolo”. *El Artista*, 1, 9, 7-VIII-1866, p. 5.

<sup>33</sup> José María de Goizueta: “Revista Musical”. *La Época*, 3-XII-1862, p. 3.

<sup>34</sup> Confer José Ignacio Suárez García: “Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España”. *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 181-202.

<sup>35</sup> *Un Caballero Español* (pseudónimo de José Castro y Serrano): “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 46, 8-XII-1873, pp. 742-744.

die la comprende”<sup>36</sup>. El desencadenante de este fenómeno lo constituyó el estrepitoso estreno de *Tannhäuser* en París en 1861, uno de los mayores escándalos teatrales de la historia. La crítica musical francesa formó opinión fuera de sus fronteras y en las reseñas españolas aparecieron toda una serie de estereotipos o *topoi* que se repetirán durante más de una década: “cacofonía”, “interminable melopea”, “olla de grillos”, “ensalada de cangrejos”, etc. De aquí proviene el gusto por los chistes (*boutades*) con que concluyen buena parte de los sueltos publicados entonces en España<sup>37</sup>. Comenta una revista especializada sobre la presentación en la capital gala:

La música del porvenir, como se llama en París a la de la ópera *Tannhäuser*, está causando en el presente un espectáculo nada filarmónico, aunque sí muy ruidoso. Los ánimos están tan enconados [...] que ya ha habido palos y bofetadas en los cafés y las calles [...]. ¿Qué diablos tendrá esta música para producir tales efectos? ¿Será acaso un trasunto de la que cantaba Nerón en los teatros de Roma, necesitando dar de palos a los espectadores para que aplaudiesen y no se durmieran? Bonito porvenir le espera a la ciencia de los sonidos<sup>38</sup>.

Dice *La Corona* sobre el estreno y las conversaciones en los entreactos, siguiendo al periódico francés *Le Siècle*:

La sala estaba espléndida como todas las salas en las primeras representaciones en la ópera; pero, durante toda la representación la sala y no la escena era el verdadero espectáculo. Todo el mundo se miraba, se flechaba los gemelos, se saludaba, y había mil conversaciones mientras que *Tannhäuser* y *Venus* se entregaban a una melopea alternativa. Debo añadir, sin embargo, que la presencia inesperada en escena de doce magníficos perros de caza, hizo sensación y que, por un momento, se trasladase la atención de la sala a la escena, después de lo cual volvieron a empezar las conversaciones hasta el momento en que, gracias a un pequeño incidente, se echó a reír el público, como los dioses de Homero. Esta hilaridad era provocada por un cierto ruido de violines que recordaba vagamente los nocturnos amores de los gatos en los tejados.

En el entreacto no se habla sino de Wagner y de su ópera, en los pasillos y en el salón de descanso. Voy a trasladar algunas de las conversaciones que oí [...]

Dos consejeros de Estado.

—¿Qué pensáis de esta música?

—Si fuese música, los perros que han aparecido al final del primer acto, hubieran ladrado.

—En verdad tenéis razón. [...]

Ignoro el juicio que harán de esta obra los hombres del oficio, los doctores de la crítica, pero la música del porvenir, que es la cerradura del presente, me parece por largo tiempo comprometida en Francia; lo mejor que puede hacer es volver a pasar el Rin<sup>39</sup>.

Antes de continuar, creemos conveniente enmarcar brevemente los términos que titulan el presente epígrafe: chiste y gaceta. La Real Academia Española afirma que el chiste es un “dicho o historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa. Muchas ve-

<sup>36</sup> “Miscelánea”, *El Artista*, II, 32, 30-I-1867, pp. 6-7; también en “Variedades”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (en adelante *DOAM*), I-II-1867, p. 4.

<sup>37</sup> J. I. Suárez García: “Centros y periferias en la recepción wagneriana en España en el siglo XIX”, *Musicología global / Musicología local*, Javier Marín López et al. (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1407-1420.

<sup>38</sup> “Variedades”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, I, 9, 31-III-1861, p. 3.

<sup>39</sup> Ramón Ripoll: “Gaceta”, *La Corona*, 24-III-1861, p. 3.

ces se presenta ilustrado por un dibujo, y puede consistir sólo en éste<sup>40</sup>. Está ligado al juego de palabras, a la fresca ocurrencia, a la brevedad, a lo actual y a la sorpresa de quien lo escucha o lo lee. De hecho, debe ser nuevo para causar risa, porque normalmente no provoca risa por segunda vez<sup>41</sup>. Al tratar los acontecimientos y preocupaciones de la vida cotidiana, forma parte de la cultura general del humor de una colectividad dada, pues es una manifestación de lo que aquélla tiene por divertido<sup>42</sup>, de manera que cabe afirmar que tiene que estar en sintonía con la sociedad en que se desarrolla. En resumen: “un chiste debe ser contado con la máxima brevedad posible, debe tratar sobre un tema de actualidad, algo anecdótico que ofrezca una solución chocante que escape a la lógica, que se aproxime a lo absurdo<sup>43</sup>. Desde el momento en que el lenguaje es la principal herramienta con que se conforma, las técnicas del doble sentido, la condensación y el empleo múltiple de un mismo material fónico se erigen como las más adecuadas<sup>44</sup>. En cuanto a los recursos técnicos empleados, se recurre a figuras retóricas como la antítesis o el contraste, la hipérbolo, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque.

Algunos de los ejemplos localizados sobre la “música del porvenir” caerían dentro de la categoría de chanza, un dicho gracioso y ocurrente, humor inocente donde el placer del emisor consiste en disparar y exhibir ingenio ante el lector. Pero en su inmensa mayoría son chistes tendenciosos en el sentido dado por Freud, es decir, aquél que muestra parcialidad e inclinación determinada. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la tendenciosidad no se muestra en estado puro, porque si lo hiciera, se destruiría el efecto cómico, y la risa sería sustituida por sentimientos serios como la compasión. Por eso la intencionada orientación del contenido se disfraza mediante la forma ingeniosa, graciosa, inocente en apariencia, y ésta debe mantenerse dentro de la “esfera estética<sup>45</sup>. Un tipo especial dentro del chiste tendencioso es el denominado por Freud “hostil”, el cual proyecta un sentimiento agresivo contra una tercera persona frente a una segunda, el oyente. En él suele atacarse a superiores o figuras de autoridad<sup>46</sup> y, en el caso que nos ocupa, la intencionalidad es clara: ridiculizar, menospreciar o poner en tela de juicio la música de Wagner<sup>47</sup>. Para reforzar su efecto, el chiste adquirió a veces la forma de supuesto diálogo producido en el descanso de una representación de ópera o concierto, como el siguiente, referido al estreno de la obertura de *Tannhäuser* en Madrid:

De pronto exclama un señor panzudo como el P. Gorentflor: “¡Divino! ¡divino! Esto es una catarata de armonías; un Misisipi de notas; un Océano de semifusas... ¡Y yo que no he traído a mi mujer!”

Una señorita. –(¡Si querrá ahogarla!)

Un caballero a otro. –¿Qué efecto le hace a Vd., don Francisco?

<sup>40</sup> “Chiste”, *Diccionario de la Lengua Española*, vol. 1, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (21ª edición), p. 650.

<sup>41</sup> Confer Anton Ehrenzweig: *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 155-161.

<sup>42</sup> Confer Derek Brewer: “Los libros de humor en prosa principalmente en la Inglaterra de los siglos XVI al XVIII”, *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Jan Bremmer y Hermann Roodenburg (eds.), Madrid, Sequitur, 1999, p. 93.

<sup>43</sup> E. Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico...*, p. 125.

<sup>44</sup> Siegmund Freud: *El Chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), disponible en: [http://dspace.utalca.cl:8888/biblioteca/librodot/XXV\\_ChisteysurelacionconloinconscienteEl.pdf](http://dspace.utalca.cl:8888/biblioteca/librodot/XXV_ChisteysurelacionconloinconscienteEl.pdf) (consultado el 9 de marzo de 2016), p. 21 y ss.

<sup>45</sup> Isabel Paraiso: “Teoría psicoanalítica de la caricatura”. *Monteagudo*, 3 (1997), p. 101.

<sup>46</sup> S. Freud: *El Chiste...*, pp. 54-65.

<sup>47</sup> Confer *Un músico viejo* (pseudónimo de Felipe Pedrell): “La ópera *Lohengrin* en Barcelona”. *Notas Musicales y Literarias*, 1, 2, 9-VII-1882, pp. 2-3.

Un interpelado. –El mismo que el cólera de 1865.

Un diletante. –¡Jesús qué ruido! ¡Verdi es un niño de pecho al lado de este alemanuco!<sup>48</sup>

Algunas chuscadas fueron publicadas bajo la forma de gacetilla, en la cual tiene cabida el cotilleo y la murmuración. Aunque eran ficticias, suelen partir de una base real que es condimentada con el aditamento más o menos feliz del gacetillero. Manuel Ossorio y Bernard, un testigo de excepción de aquellos años en que tanto se prodigó, nos cuenta que el encargado de esta sección de los diarios se veía libre de compromisos políticos, y solía consagrarla a la “chismografía matritense, a dar cuenta [...] de las aventuras, de los lances que quitan a la vida su monotonía, su pesadez”<sup>49</sup>. Del periódico general y político pasó a las redacciones de las revistas musicales especializadas con idéntico sentido, de ahí que el género fue enormemente eficiente para propagar el concepto de “música del porvenir”, tal y como señala Pedrell<sup>50</sup>.

Después del estreno parisino de *Tannhäuser*, los chistes y las gacetillas sobre la “música del porvenir” publicados en España versan sobre las siguientes ideas principales: 1) es una música de excesiva duración, abstrusa –hasta el punto de ser inejecutable– y sólo entendible en el futuro; 2) es descriptiva, imitativa, “realista”, opuesta a la escuela italiana de composición y 3) abusa del viento metal en su instrumentación hasta el punto de provocar la sordera del oyente. Estos temas aparecen con frecuencia entremezclados en una misma noticia, de manera que en ocasiones son difíciles de deslindar. A continuación, hacemos una breve explicación introductoria de cada uno de ellos para proponer luego algunos ejemplos.

Oscura, incomprensible, extravagante, son calificativos que acompañan a la “música del porvenir”, porque ésta es semejante a un rompecabezas, un logogrifo, un *totum revolutum* o un pandemónium, es decir, lugar en el que hay gran confusión, ruido y griterío. Sólo con suerte podrá ser comprendida por las generaciones venideras y, además, se encuentra a las obras de Wagner desmesuradamente extensas, así que con ironía se prefiere que el triunfo del compositor se retrase todo lo posible, porque en caso contrario –leemos– “tendríamos óperas en treinta actos representadas en siete noches, y otras lindezas por el estilo, que bueno es dejar para los del porvenir”<sup>51</sup>. Nada más salir la primera edición del poema de *El Anillo del Nibelungo* (Leipzig, 1863), empezó a bromearse con la duración de la obra y el uso de yunques en la partitura<sup>52</sup>. Comenta Vicente Cuenca en la reseña que hizo del libreto:

[Sigfrido a Brunilda] El dulce canto de tu voz llega a mis oídos; pero con respecto a lo que me dices cantando, admirado, no puedo comprenderlo. El lector se encuentra también en igual caso. Por último, los dos amantes caen en brazos uno de otro, y nosotros en los de la tercera jornada. Ésta, como ya hemos dicho, se titula *El crepúsculo de los Dioses*, y del cual renunciamos a desembrollar las tinieblas [...].

La obra concluye con una aurora boreal; de seguro esto es lo que se encuentra más claro en el inmenso logogrifo que Ricardo Wagner llama una tetralogía. Sólo una cosa pedimos ardientemente al Señor, que cuando esta se ponga en España, nos coja confesados<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> “Revista de la semana”. *La Nueva Iberia*, 19-VII-1868, p. 1.

<sup>49</sup> Manuel Ossorio y Bernard: *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, ed. crítica M<sup>a</sup> Isabel Jiménez Morales. Madrid, Castalia, 2001, p. 165.

<sup>50</sup> Felipe Pedrell: “La música del porvenir”. *Almanaque musical de 1868*, Barcelona, Andrés Vidal y Roger Editor, p. 20.

<sup>51</sup> “Miscelánea”, *El Artista*, II, 32, 30-I-1867, pp. 6-7; también en “Variedades”, *DOAM*, I-II-1867, p. 4.

<sup>52</sup> “Gacetillas. Ópera larga”, *La Discusión*, 25-IX-1863, p. 3.

<sup>53</sup> V. Cuenca: “Crónica de Madrid”, *El Orfeón Español*, II, 4, 18-X-1863, p. 4.

En 1864 se produjo el estreno del primer fragmento wagneriano hecho en Madrid, la Marcha de *Tannhäuser*. A pesar de que tuvo un éxito satisfactorio y fue repetida a petición del público<sup>54</sup>, la prensa no desaprovechó la oportunidad de hacer bromas. *El Contemporáneo* le atribuye sarcásticamente un carácter apocalíptico y dice que si ese número “es la música del porvenir, debe ser este porvenir el día del juicio, cuando se desquicien los orbes y la naturaleza se conmueva con estruendo en las últimas convulsiones de la agonía”<sup>55</sup>. José María de Goizueta considera la partitura como “un completo caos”, un “laberinto de notas tan enmarañado y diabólico” que “comparándolo con el más intrincado de los bosques vírgenes de Brasil, sería un jardín inglés con sus líneas regulares y rígidas, al lado de la ópera en cuestión”<sup>56</sup>. Escribe Cuenca:

Como más de una vez nos hemos ocupado en este mismo sitio del sistema, a nuestro parecer absurdo y extravagante hasta lo sumo, de la música de este maestro del *porvenir*, y por ende fuera de nuestra competencia presente, y que de buena voluntad dejamos a la de nuestros nietos, sólo nos vamos a ocupar del efecto que ha causado en nuestros oídos la tal marcha. [...] El *motivo* de la *marcha* es bello y apropiado al objeto, y aunque no brilla por gran fuerza de originalidad sería agradable y gustaría, pero su desarrollo es infernal. Todo en él está conculcado de un modo lastimoso, subiendo los violines y violonchelos a la escena y bajando las voces a los profundos abismos, todo acompañado de un modo capaz de ensordecer a las piedras. [...] ¡Lástima grande será que cuando Dios nos llame a juicio y nuestro cuerpo yazca inanimado, no nos toquen la tal marcha! De seguro que nos despertaba de nuevo su estrépito<sup>57</sup>.

Con motivo de la premier de *Tristán e Isolda* (1865), en un relato ficticio, imaginado, Luis García de Luna describía la “música del porvenir” como inejecutable, pues consideraba imposible interpretar dos veces de la misma manera aquel “hacinamiento confuso de notas”, producto del “brusco arrebató de la locura”<sup>58</sup>. La idea de impracticabilidad envolvió a *Tristán* desde su origen, porque anteriormente al estreno muniqués se había tenido que aplazar su presentación en Viena después de 77 ensayos<sup>59</sup>. Ésta es la base histórica que inspiró la gaceta “¡Qué tal música sería!”:

Después del solemne *fiasco* que Ricardo Wagner (el pontífice de la música del porvenir) hizo en París con su *Tannhäuser*, se esperaba ansiosamente el resultado de su última ópera, *Tristano ed Isolda*, puesta en ensayo en el teatro de la corte de Monaco [Múnich].

Aunque en Viena, después de sesenta ensayos, fue declarada esta obra inejecutable, se quiso hacer una última tentativa en este teatro, valiéndose al efecto de cantantes escriturados *ad hoc*. Pasaron quince días desde que se verificó la prueba general, y todavía no se pensaba en su ejecución. La noche de su estreno un primer clarinete volvió inadvertidamente dos hojas a un tiempo, y nadie se apercibió de semejante cosa, a no ser el profesor cuando vio que concluyó de tocar media hora antes que sus compañeros!...<sup>60</sup>.

En 1866 *El Artista* recogía el rumor que aseguraba que la apertura del nuevo teatro de la Ópera de París –Palais Garnier, entonces en construcción– se realizaría con una obra de Wagner y añadía:

<sup>54</sup> “Gaceta. De Madrid. Concierto”, *La España*, 17-III-1864, p. 4.

<sup>55</sup> “Variedades”, *El Contemporáneo*, 15-III-1864, p. 4.

<sup>56</sup> J. M<sup>a</sup> de Goizueta: “Folletín. Revista musical”, *La España*, 20-III-1864, p. 1.

<sup>57</sup> V. Cuenca: “Crónica de Madrid”, *El Orfeón Español*, II, 29, 10-IV-1864, p. 4.

<sup>58</sup> Luis García de Luna: “La música del porvenir”, *La América*, IX, 11, 12-VI-1865, pp. 11-12.

<sup>59</sup> H.-J. Bauer: *Guía de Wagner...*, vol. 2., pp. 728-729.

<sup>60</sup> “Gacetas. ¡Qué tal música sería!”, *Revista y gaceta musical*, I, 20, 19-V-1867, p. 104.

Después del ruidoso y estrepitoso éxito que tuvo su ópera *Tannhäuser*, en París, no se concibe que se presente otra del mismo autor en este solemne acto, sino para acostumbrar la nueva sala a los silbidos. Se asegura que serán invitadas con preferencia todas las señoras en estado interesante, a fin de que la generación futura se habitúe desde luego a la *música del porvenir*. La noticia merece confirmación<sup>61</sup>.

Respecto al segundo de los ítems señalados, se consideraba que la “música del porvenir” era “realista” porque en la teoría wagneriana la música debe someterse al poema para conseguir un espectáculo creíble, es decir, ha de secundar al texto con el fin de reforzar su verosimilitud dramática. Para tal fin se vale primordialmente de dos recursos, la armonía y la instrumentación, en contraposición a la preeminencia melódica de la escuela italiana o “idealista”<sup>62</sup>. Éste es el asunto principal de una gacetilla publicada en la *Revista y gaceta musical*, que tiene nuevamente una base real que fue condimentada con la imaginación de un gacetillero parisino, al menos si hemos de creer el testimonio de Wagner, que asegura que el mismo Rossini protestó formalmente en una carta abierta y “declaró una *mauvaise blague* (broma pesada) el *bonmot* atribuido a él”<sup>63</sup>. Dice la publicación de Bonifacio Eslava:

En una de las suculentas y opíparas comidas que Rossini daba y sigue dando a sus amigos en Passy, se promovió entre los comensales la cuestión de la *música del porvenir* y de la *música italiana*, es decir, del reino de la *armonía* y del de la *melodía*. Llevaban la peor parte los partidarios del último sistema, porque eran menores en número y menos sagaces que sus adversarios. Los melodistas interrogaron con la vista a Rossini, en quien esperaban amparo y victoria. El gran maestro permanecía, empero, taciturno y grave, como el que hallándose vencido implora clemencia. Los armonistas daban a entender, con la alegría de sus semblantes, que el triunfo era incuestionable, cuando uno de ellos, el que con más calor había defendido sus ideas, se apercebó que Rossini, al hacerle plato, había cometido la distracción de servirle solo salsa.

–Maestro, maestro –le dijo– a mí no me ha puesto usted de ese riquísimo pescado, y reclamo mi parte.

–He servido a usted tan sólo la salsa del pescado, porque lo juzgué más conforme con sus ideas; prescindir de la melodía para entregarse de lleno a la armonía, equivale a renunciar al pescado y saborear la salsa. Excusamos decir que la epigramática comparación del rey de la melodía llenó de confusión a los partidarios de Wagner y señaló su derrota<sup>64</sup>.

Otro tema colateral vinculado con el supuesto “realismo” wagneriano fue considerar la “música del porvenir” como descriptiva, casi podríamos decir fotográfica<sup>65</sup>, en el sentido de que con ella se pretendía aprehender objetos materiales (Nothung, el Grial, etc.) y naturales (el Rin, el murmullo del bosque, etc.) con la técnica del *leitmotiv*. De ahí sueltos como el recogido por el periódico satírico *Gil Blas*:

Wagner, el célebre compositor alemán a quien se debe la música del porvenir, ha concluido una ópera que se titula el *Huracán*. He aquí una obra en la que puede muy bien el público hacer el papel de protagonista.

– ¿Cómo?

– Silbando<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> “Miscelánea”, *El Artista*, I, 11, 22-VIII-1866, p. 6.

<sup>62</sup> Confer J. I. Suárez García: “El debate sobre el modelo formal del drama lírico en España a finales del siglo XIX: una encuesta realizada por *La España Artística*”, *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*, Enrique Encabo (ed.), Valladolid, Difácil, 2015, pp. 93-102.

<sup>63</sup> R. Wagner: *Mi vida*, ed. Martin Gregor-Dellin, Madrid, Turner, 1989, p. 549.

<sup>64</sup> “Gacetillas. Opinión de Rossini sobre la melodía”, *Revista y gaceta musical*, I, 23, 9-VI-1867, p. 120.

<sup>65</sup> El término destaca la influencia de este nuevo arte en la pintura (realismo social) y la literatura (naturalismo).

<sup>66</sup> “Murmullos”, *Gil Blas*, IV, 33, 24-I-1867, p. 4; también en “Sección amena”, *El Imparcial*, 10-VII-1867, p. 4.

Debido a su condición imitativa, supuesta oscuridad e inejecutabilidad, pronto se relacionó la música de Wagner con el ruido. Al difundirse la noticia de que un almacenista de instrumentos de Mannheim había inventado una especie de batería con bombo, platillos, tambor, triángulo y timbales, una revista añade que la novedad contiene además “un aparato para producir el rumor del trueno y de la tempestad, disparo de mosquetes y cañones”; *El Artista*, con mucha sorna lo recomendaba “a los cultivadores de la música del porvenir”<sup>67</sup>. Otro ejemplo de este tipo de asociación la encontramos al fabricarse un imitador del ruido del grillo, el “cri-cri”, instrumento que se puso de moda y que tenía “el soberano poder de atacar el sistema nervioso de la manera más superlativa”. Dice un periódico: “Este pícaro hijo de la música del porvenir, se compone de una pequeña cavidad metálica y una lengüeta de acero a prueba de crujiidos”; luego añadía: “el canto del grillo, el de la rana y el de la cigarra, son la orquesta del teatro Real, al lado del cri-cri”<sup>68</sup>. A pesar de la aparente trivialidad e inocencia de los modelos propuestos, el hecho de que se contemplara el ruido como un componente de la música, aunque fuera en broma, es algo que no deja de recordarnos actitudes propias de las vanguardias históricas del siglo XX, sobre todo del Futurismo de Marinetti. En este sentido hemos seleccionado otra jocosa glosa sobre el silbato de las locomotoras, la cual está en la misma línea que la parodia hecha por Caballero sobre la “música del porvenir” en *El siglo que viene*, tal y como comentamos más adelante:

El silbato de las locomotoras. Se trata, según un periódico extranjero, de dar a los silbatos de las locomotoras un diapasón musical. Esta música del porvenir se funda a consecuencia de muchas reclamaciones de viajeros delicados, de personas que viven junto a las vías, y para evitar perjuicios en los ganados que huyen aterrados abandonando sus pastos al oír los actuales silbidos. Varias Compañías han tomado nota de la petición y van a obrar de acuerdo para la adopción de un diapasón uniforme. El periódico que da la noticia comenta festivamente, añadiendo: “No temo más que una cosa; y es que no sirva esto de pretexto para aumentar el precio de los billetes; a menos que las compañías no se propongan, bajo pretexto de música, pedir al Estado una subvención de 100.000 francos como M. M.”<sup>69</sup>

Por último, en cuanto al abuso del viento metal en la orquestación fue algo que se relacionó prioritariamente con Wagner, pero también con Verdi, lo cual refleja precisamente la influencia del primero sobre el segundo. Después de la *première* de *Don Carlos* en la Ópera de París (1867), la *Revista y gaceta musical* publicó un artículo sobre los efectos de la música en la antigüedad en el que podemos leer: “Los sordos son también curados con la música, pues según Beroaldo, el médico Asclepiades curaba la sordera con el sonido de las trompetas. De nuestros días no dudamos que quizás podrían curarse algunos oyendo ciertas óperas de Verdi o Wagner”<sup>70</sup>. La idea de sobrecarga en la instrumentación por exceso de viento metal se ligó a Wagner sobre todo tras el estreno de *Rienzi* en París (1869). Un diario madrileño decía que el efecto había sido “galvánico, pues los espectadores han salido aturridos al escuchar, además de una numerosa orquesta, dos trompetas de cilindros, dos figles, dos cornetas de pistones, tres trombones, y... como simple añadidura... una charanga (*fanfare*) militar; el auditorio quedó galvanizado, y convencido de que *Rienzi* es una ópe-

<sup>67</sup> “Miscelánea”, *El Artista*, III, 2, 15-VI-1868, p. 15; también en “Variedades”, *DOAM*, 17-VI-1868, p. 4.

<sup>68</sup> “El cri-cri”, *El Folletín*, V, 38, 1-X-1876, p. 297.

<sup>69</sup> “Crónica”, *Gaceta de los Caminos de Hierro*, XV, 8, 20-II-1870, p. 123; también en “Noticias varias”, *La Discusión*, 26-II-1870, p. 3.

<sup>70</sup> “De los extraordinarios efectos de la música en la antigüedad”, *Revista y gaceta musical*, I, 33, 18-VIII-1867, p. 178.

ra imponderablemente tumultuosa”<sup>71</sup>. El mismo periódico también publicaba una traducción en prosa de un poema de Albert Millaud titulado “Ricardo Wagner”:

¡Caldereros! Vosotros, que sabéis hacer ruido machacando el bronce, aplaudid a vuestro compañero, saludad al que os disputa la palma. Aunque a vuestras notas se parezcan, nunca podréis, con vuestra cadencia, hacer tanto daño a nuestros oídos como nos ha hecho él.

Si se llama gran música hacer con las trompetas un concierto charivarino<sup>72</sup>, que hace palidecer a los forjadores; si persiste en buscar la gloria golpeando sobre ruidosos tambores, como hacen los payasos ambulantes para llamar gente en las ferias; sea: entonces, como él lo hace, llamaré a Mendelssohn rústico y galopín, a Meyerbeer comerciante de canela y de pieles de conejo; diré que es una barbaridad que Joaquín Rossini (q. e. p. d.), no se quedase en Pésaro para vender macarrones.

Declaro que los trombones son encantadores con sus dulces acordes; pero tengo lástima a los desgraciados que tienen que soplar en ellos música de Wagner.

Cuando yo muera (Dios quiera que así sea), me quedará en la tumba un consuelo amargo, el de no oír más música de Wagner. Y si por casualidad mi alma en pena percibe, sin retener nada, como una tempestad vaga y lejana la música del porvenir, ella irá, apartando de sí el amargo cáliz, a dar gracias a Dios por haber permitido que yo naciese antes que mis desgraciados hijos<sup>73</sup>.

## 2. Parodia: “música del porvenir” y género bufo

La “música del porvenir” se incluyó muy pronto entre los asuntos parodiados por el género bufo. Emilio Casares –al que seguimos– define este repertorio como una variante de teatro lírico español de carácter cómico-burlesco inspirado en Francia y concebido como un espectáculo de entretenimiento, inverosímil, irreal, imaginativo, de forma que tanto su contenido como sus fórmulas y desenlaces son puro juego, siendo su arma estilística la exageración. El contexto en que irrumpe es de crisis en la Zarzuela Grande y de grandes dificultades, en general, en la sociedad española que, cansada y con demasiados problemas políticos y sociales, anhela un modo de evadirse, pues ante los graves acontecimientos políticos que provocaron la llegada del Sexenio Revolucionario, se produjo una reacción común a muchas épocas calamitosas, una oleada de sensualidad alocada y de risueña despreocupación en los espectáculos. Asimilando el modelo del *Théâtre des Bouffes Parisiens*, la finalidad del género fue la presentación burlesca y satírica de temas mitológicos, como en el caso francés, pero también de realidades del día a día, en las que entraban personajes públicos españoles, costumbres, etc., y aquí es donde tiene cabida el asunto de la “música del porvenir”, como tema de rabiosa actualidad<sup>74</sup>. Y lo hizo en la primera temporada de la empresa “Los bufos madrileños” de la mano de *Un Sarao y una soirée*, estrenada el 12 de diciembre de 1866, donde los libretistas Miguel Ramos Carrión y Eduardo de Lustonó introdujeron una sátira con música de Arrieta en la escena octava de la segunda “lámina” o parte de la obra. El aria del por-

<sup>71</sup> “Variedades. Revista musical”, *La Iberia*, 1-V-1869, p. 3.

<sup>72</sup> El término parece hacer referencia tanto al periódico satírico francés *Le Charivari* (famoso por sus caricaturas), como a la costumbre popular inglesa en la que se castigaba y humillaba de forma estridente a la persona que hubiera violado una norma de la comunidad. Esta adquiría normalmente la forma de procesión, fuera de la casa del infractor, en la que unos enmascarados hacían ruidos cacofónicos, repicaban campanas, soplaban cuernos de toro, daban golpes a sartenes, cacerolas, ollas u otros utensilios, con la intención de avergonzar al presunto autor de la trasgresión.

<sup>73</sup> “Variedades. Revista musical”, *La Iberia*, 1-V-1869, p. 3.

<sup>74</sup> Emilio Casares Rodicio: “Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-97), pp.73-116; véase especialmente las pp. 73-88.

venir del número 8 –comenta Encina Cortizo– “es una explícita alusión al drama wagneriano o a la concepción que tenía Arrieta de él. Al contrario de lo esperado, el lenguaje armónico es sencillo y sólo hay cierta urgencia rítmica en el fraseo y los tresillos que desarrollan un acompañamiento cromático”<sup>75</sup>. Dice el libreto<sup>76</sup>:

<p>CORO ¡Cante usted que todos en la reunión, están impacientes por oír su voz!</p> <p>MATILDITA Señores, no es posible, ¡estoy de voz muy mal! (Siempre dice lo mismo y así es la verdad)</p> <p>TODOS Cante usted de esa ópera del porvenir, que está dando al presente tanto que decir</p> <p>UNOS Música del futuro ¡buena será!</p> <p>OTROS Dicen en Alemania que no tiene igual</p> <p>(Se sientan y únicamente queda de pie Matildita, que canta lo siguiente)</p> <p>MATILDITA ¿Qué es eso? ¡Dios mío! ¡Caballos al trote que a la guerra van!</p> <p>CORO ¡Qué bien imitado está el galopar!</p> <p>MATILDITA ¡Ay! Pobres guerreros, vuestras madres lloran al veros partir! Y los perros fieles ladran escuchando el ronco clarín</p> <p>CORO ¡Qué bien imitado; esto es escribir!</p>	<p>MATILDITA Tocan las campanas y allá muy lejano suena el tambor ya, y el aire recibe los últimos besos ¡que las madres dan!</p> <p>CORO Esto es admirable, ¡no hay que pedir más! A nuestros biznietos Entusiasmara</p> <p style="text-align: center;">Hablado</p> <p>TODOS ¡Bravo! ¡Bravo!</p> <p>POLLO 1º ¡Primorosa!</p> <p>ELVIRA ¡Qué original es el canto!</p> <p>MATILDITA Gracias.</p> <p>POLLO 2º ¡Qué corte tan nuevo!</p> <p>MATILDITA Gracias.</p> <p>PEPITO ¡Y aquel <i>pizzicato</i>!!!...</p> <p>MATILDITA Gracias.</p> <p>CABO 1º ¡Y qué voz tan pura!</p> <p>CABO 2º Adiós género italiano.</p> <p>SERAFÍN Ésta es la verdad del arte. Bellini era un <i>pelagatos</i></p> <p>CARLOS Qué mu-mu-mu-mu-música. Yo me encan-can-can-can-canto</p>
---	---

<sup>75</sup> María Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 354.

<sup>76</sup> *Un sarao y una soirée, caricatura de costumbres, en dos láminas, original y en verso, de los señores Don Miguel Ramos Carrion y Don Eduardo de Lustonó, música del maestro Arrieta*, Madrid, Gullón e Hidalgo editores, 1866, pp. 54-56.

El satírico *Gil Blas* comentaba:

Las funciones que se hacen en los teatros abarcan todas las épocas.

En Jovellanos se ha hecho *Mañana*.

En el Príncipe *Hoy*.

Y en los Bufos se canta la música del *porvenir*<sup>77</sup>.

En la temporada 1872/73, última considerada por el profesor Casares de actividad normalizada de los bufos, nos encontramos a Arderius como empresario del teatro de la Zarzuela. Allí se estrenó el 21 de diciembre de 1872 *Sueños de Oro*, zarzuela fantástica en tres actos con letra de Luis Mariano de Larra y música de Barbieri, en su primera colaboración conjunta<sup>78</sup>. Fue un título seguido con auténtico fanatismo y la obra se convirtió para Barbieri y Larra en una auténtica mina de oro<sup>79</sup>. Nos interesa porque en el número 9 bis Barbieri escribió un interludio instrumental en el que parodiaba el estilo wagneriano. Es el conocido como *Concierto del porvenir*, en el cual –comenta Peña y Goñi– “se oyen las más extrañas disonancias preparadas y sin preparar”<sup>80</sup>. Leemos en el libreto:

(Pieza instrumental de mucho ruido. Aplausos)  
DAMAS  
(¡Jesús, qué trompetazos!)  
CABALLEROS  
(¡Uy! ¡Qué barbaridad)  
DAMAS  
¡Magnífico! (aplaudiendo)  
CABALLEROS  
¡Magnífico! (aplaudiendo)  
TODOS  
¡No puede sonar más!<sup>81</sup>

Casares da aquí por finalizada la aventura de los bufos como sistema expresivo. Sin embargo, hay aún otro ejemplo que consideramos muy apegado al modelo bufo en el que nuevamente se realiza una parodia sobre la “música del porvenir”. Se trata de *El siglo que viene*<sup>82</sup>, obra estrenada el 3 de julio de 1876 en el teatro del Príncipe Alfonso (o Circo de Rivas), coliseo entonces arrendado por Arderius. A pesar de la falta de originalidad, puesto que estaba basada en *El mundo tal cual será en el año 3000* (1845) de Émile Souvestre, tuvo un gran éxito, siendo años más tarde repuesta en el teatro Alhambra, rebautizado como “Folies Arderius”<sup>83</sup>. En esta zarzuela cómico-fantástica, considerada por la crítica como perteneciente al “género grotesco” y “cancanescos”, a pesar de

<sup>77</sup> “Cabos sueltos”, *Gil Blas*, 23-XII-1866, p. 4.

<sup>78</sup> Confer E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 318-320.

<sup>79</sup> E. Casares: “Historia del teatro de los Bufos...”, pp. 101-105.

<sup>80</sup> P. [Antonio Peña y Goñi]: “Sección de Espectáculos”, *El Imparcial*, 23-XII-1872, p. 2.

<sup>81</sup> *Sueños de Oro. Zarzuela Fantástica de grande espectáculo, en prosa y verso, dividida en tres actos y once cuadros original de Don Luis Mariano de Larra, música del maestro Barbieri. Decoraciones y maquinaria de Ferri y Busato. Representada en el Teatro de la Zarzuela el 21 de diciembre de 1872*, Madrid, imprenta de José Rodríguez, 1882 (5ª edición), p. 48.

<sup>82</sup> Confer Nuria Blanco Álvarez: *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2015, pp. 198-200 (inédita).

<sup>83</sup> “Espectáculos. Folies Arderius”, *El Liberal*, 9-X-1880, p. 5.

prescindir casi por completo del elemento sicalíptico<sup>84</sup>, Carlos Coello y Miguel Ramos Carrión realizaron dos alusiones a Wagner. En la primera (Acto I, escena segunda), un músico que está a punto de volverse loco, Ángel, se recrea en una absurda melodía que acaba de componer, convencido de que su creación “hará época”. Porque –continúa Ángel dirigiéndose a su esposa–

Hay que sacar a la música del estado de postración en que se encuentra. Wagner ha hecho algo. Yo haré lo que falta. A él no le comprenden... A mí tampoco. Estamos iguales. Yo soy el Wagner de España y él es el Semifusa de Alemania. ¡Delicioso! Delicioso... Mi... fa... mi... fa... Voy a solfeártelo (Música). ¡Verás el efecto! Ahora voy a probarlo en el cornetín. (Toca)<sup>85</sup>.

La segunda alusión (Acto II, escena séptima) se sitúa inmediatamente antes de una parodia sobre la “música del porvenir” realizada por Manuel Fernández Caballero. En la reiterada consideración de que la música de Wagner es eminentemente descriptiva, Caballero trata de imitar un ferrocarril. Se trata del número trece de la partitura, en el cual aparece la orquesta en *tutti* y una banda de música. Además, la tradicional sección de percusión con bombo y timbal se ve incrementada con una campana que servirá para marcar el arranque del tren. El coro describe este inicio del movimiento y el discurrir del convoy tocando unos silbatos y entonando un onomatopéyico “fu-fu”, que va acelerando conforme la máquina se pone en marcha. Posteriormente los coristas deben imitar al ganso y al gallo –animales con los que se solía viajar– y gritar el característico “caballeros al tren”<sup>86</sup>. Dice el libreto justo antes de sonar la música:

*Una explanada. En el centro de la escena una muralla aspillera, detrás de la cual aparecen a su tiempo los músicos con sus enormes y caprichosos instrumentos y dos cañones. El letrado en la muralla que dice «Sociedad de conciertos del maestro Catedral». Sillas a un lado.*

ÁNGEL

Al fin voy a ver lo que tanto deseaba. El arte me seduce. Preparémonos a gozar.

PEPITO

Acá estamos todos. (*Saliendo*)

ÁNGEL

Ya está aquí este mosca.

MELITONA

Creo que hemos venido demasiado temprano.

INOCENCIA

Sí, hasta ahora, somos los primeros.

PEPITO

Y probablemente los últimos.

ÁNGEL

¡Los últimos! Pues qué, ¿Madrid ha perdido la afición a la música?

PEPITO

No señor, pero para oírla no necesita la gente venir al concierto; la oye desde su casa y le sale más barato.

<sup>84</sup> Pelegrín García Cadena: “Revista dramática”, *Los Lunes del Imparcial*, 10-VII-1876, p. 4.

<sup>85</sup> *El Siglo que viene*, zarzuela cómico-fantástica en tres actos y en prosa, letra de los señores Ramos Carrión y Coello, música del maestro Caballero, [Madrid, Imp. de J. Rodríguez], 1876, p. 10.

<sup>86</sup> Manuel Fernández Caballero: *El Siglo que viene*, Acto 2º, música del Mtro. Caballero, Biblioteca Nacional, MP/2702/2, número 13, parte de apuntar, hojas 27-30.

MELITONA

¿Y qué tal es el programa de hoy?

PEPITO

Inmejorable, señora, inmejorable. (Casi tan inmejorable como *usté*). Se compone de veinte sinfonías en cuatro tiempos cada una.

ÁNGEL

¡Veinte sinfonías! (Aquí echo yo la siesta)

PEPITO

Veinte, que vienen a ser ochenta, porque el público hace repetir todas las piezas tres o cuatro veces.

MELITONA

¡Ay, yo me muero por la música clásica!

HILARIO

(Me parece que hoy me muero yo también)

PEPITO

La primera es del maestro Zambomback y pertenece al género imitativo. Verán ustedes. *El viaje de placer*. Sinfonía histórica. Es un cuadro de costumbres de la época de ustedes. Primer tiempo: variable. *Allergro* triste. Reunión de viajeros acompañados de sus amigos y familias en la estación del ferrocarril. Despedidas, abrazos, lagrimones y besuqueo, todo imitado por la orquesta con tal perfección que no hay más que ir leyendo el programa para comprender lo que es aquello. Segundo tiempo: revuelto. *Andante*. Echa a andar el tren. Aquí la música imita el silbato, el color del humo y hasta el olor del carbón de piedra. Tercer tiempo: sereno. *Scherzo*. Merienda de viajeros. Detalle puramente bucólico. La música va expresando lo que come cada uno y describiendo el salchichón, los pollos asados, las galletas y el frasco de vino. Hay compases que se mascan realmente y que no tiene uno más remedio que tragar. Cuarto y último tiempo: nublado. Final. Robo del tren por una partida de ladrones. Lucha encarnizada por ambas partes y explosión de la máquina.

HILARIO

¡Magnífico! ¡Magnífico!

PEPITO

¡Silencio! Que ya están ahí los profesores. (*Salen los profesores. Música en la orquesta*)

ÁNGEL

Por lo visto van a tocar algo de Wagner.

PEPITO

¡Wagner! ¡Wagner! ¡Ese era un pobre melodista! ¡Un imitador servil de Bellini! ¡Ya van a empezar! Ya van a empezar.

UN VENDEDOR (*Pasando*)

Naranjas y algodones para los oídos. (*Concierto. Música. [Número 13] D. Pepito hace notar a los dos matrimonios los detalles marcados en el programa. A los disparos finales salen todos huyendo*)<sup>87</sup>.

Fuera ya por completo de la estética del género bufo encontramos *Música del porvenir* (1883), zarzuela en un acto en que el concepto actúa como una especie de *Idée fixe*, apareciendo en las escenas segunda, tercera (dos veces) y última. Por contraste al sentido primigenio de la expresión, Jackson Veyán identifica ese arte del futuro con el flamenco, de ahí su comicidad y risibilidad<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> *El Siglo que viene...*, pp. 46-48.

<sup>88</sup> *Música del porvenir. Disparate cómico-lírico flamenco, en un acto, original de D. José Jackson Veyán, música del maestro D. Manuel Nieto. Representado con extraordinario éxito en el Teatro de Recoletos el 5 de julio de 1883*, Madrid, Imprenta de M. P. Montoya, 1887 (segunda edición).

### 3. Sátira: política y poesía.

Sólo en la antigua Roma encontramos a la sátira como un género propiamente dicho, de manera que más bien se categoriza como una modalidad que acompaña a otros, adjetivándolos: teatro satírico, novela satírica, etc. En el caso que nos ocupa, trataremos de artículos, caricaturas y poemas satíricos que usan la expresión “música del porvenir”. A falta de una definición formal como género, sí es cierto que se puede hablar de un tono satírico y de una postura mental de crítica y hostilidad. Sus ingredientes más relevantes son el humor, la hostilidad y la tendenciosidad. Sus dos componentes básicos el ingenio y el objeto de ataque, que es despreciado y ridiculizado, lo cual asigna a la sátira un *ethos* marcado de agresividad. Pero resistente a ceñirse a modelos teóricos, la sátira también tiene un *ethos* lúdico y, por otra parte, lleva aparejada una finalidad didáctico-correctora. Además, demanda por lo general un “lector informado”, capaz de reconstruir el espesor tropológico y a menudo intertextual. Entre las técnicas preferidas usadas está la hipérbole que, apoyada en la sintaxis comparativa, es una estrategia retórica que distorsiona la realidad, porque a la vez pone en evidencia una corrupción real<sup>89</sup>.

La expresión “música del porvenir” fue usada en la sátira política desde fechas muy tempranas en España, normalmente en alusión a una previsible evolución de la situación institucional. En este terreno se sitúa, por ejemplo, una gracia insertada por *La Época* cuando bromeaba sobre la escisión de siete miembros de un partido y su pretensión de entrar en el gobierno, tan sólo unos días después del estrepitoso fracaso de Wagner en París en 1861. El periódico conservador deseaba a “los siete ministros del porvenir [...] mejor suerte que a la música del porvenir del *Tannhäuser*”<sup>90</sup>. Pero el margen de este tipo de chascarrillos, que se mantuvieron mucho tiempo después del arco cronológico que aquí abordamos, nos interesa especialmente la sátira política en la que se combina una vertiente lúdica con otra subversiva o de protesta. En este terreno, dos publicaciones de Barcelona –*La Flaca* y su continuación, *La Carcajada*– resultan especialmente interesantes<sup>91</sup>. En ambas se asocia la música de Wagner con la República y la ideología progresista, un aspecto que hemos abordado en otro lugar<sup>92</sup>. Como primera muestra hemos seleccionado un texto de *La Flaca* que, describiendo con inmensa gracia la convulsa situación española en 1869, establece una comparación entre el Congreso de los Diputados y el Teatro Real, entonces Teatro Nacional de Ópera. La compañía está compuesta por el general Francisco Serrano Domínguez, Salustiano de Olózaga Almandoz y Juan Prim:

Según se anuncia, en el Gran Teatro Nacional va a ponerse en escena la ópera *Il Regente*, tantos años hace no representada en España.

Aunque la actual Empresa dispone de un personal detestable, parece que, contando con la indulgencia del público, se encargará de la parte de protagonista el señor *Francesco Serrano Dominiqui*, barítono, entorchado de pocas facultades pero de mucho sable. Se está buscando a toda prisa un tenor que tome a su cargo el papel de rey-pupilo. Hay un actor que no canta pero aspira a ser el *comprimario* de la compañía (pa-

<sup>89</sup> José A. Llera: “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, *Tropelías*, 9-10 (1998-1999), pp. 281-293.

<sup>90</sup> “Gacetilla”, *La Corona*, 24-III-1861, p. 3.

<sup>91</sup> Confer Valeriano Bozal: *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Historia 16, 1989, pp. 92-103.

<sup>92</sup> J. I. Suárez García: “Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario”, *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso et. al. (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 353-368.

ra lo cual cuenta ya con el *prim*, que según se dice, solicita dicho papel de rey para el caso de que el representante-ajustador de la Empresa *signor Salustiani* no encuentre un tenor de *primo-cartello*.

Los profesores que *constituyen* la orquesta no han podido dejar terminado todavía el estudio de tan difícil partitura, a pesar de los diversos ensayos que de ella llevan practicados en el coliseo de la Carrera de San Gerónimo conocido como palacio del congreso.

Con tales antecedentes no es aventurado asegurar que la ópera hará un *fiasco* completo.

[...] En otros coliseos menos oficiales anúncianse obras nuevas como *La Restaurazione, Alfonso il piccolino* y *Carlo VII* y otras ya conocidas como *L'Inquisizione, Il pontone, Gonzalo il Bravo*, etc., etc.

El público se muestra poco aficionado a estos soporíferos espectáculos del género trágico.

Se tienen en cambio grandes y halagüeñas noticias de la grande obra de arte que se prepara en cierto coliseo, que aunque no cobra subvención del Estado se ha convertido en verdadero centro nacional desde que se decretó la libertad de teatros.

La ópera se titula *La Republica in Ispania* y su música es de aquella que se llamaba no ha mucho *música del porvenir*, pero que perfeccionado el gusto del público, se ha convertido en única música del presente.

Témese por algunos, no sabemos con qué fundamento, que serán tantas las entradas que dará esta obra y tan extraordinaria la afluencia del público, que habrá palos y hasta tiros a la hora de la entrada. Nosotros no esperamos que tal suceda pues a estas horas no se ha cerrado ya el despacho por quedar abonadas todas las localidades, incluso las del paraíso destinadas al público<sup>93</sup>.

En el segundo ejemplo, una caricatura titulada “música del porvenir”<sup>94</sup> publicada en *La Carcajada* [figura 1], se hace una demoledora crítica del oportunista que se aprovecha de la cambiante situación política, denominado entonces “situacionero”<sup>95</sup>, encarnado en la persona de Joaquim Roca i Cornet, un católico tradicionalista, afín al carlismo, que escribió un durísimo ataque contra la república como sistema de gobierno<sup>96</sup>. Dado el enorme desgaste de la monarquía de Amadeo I, y el más que plausible –y a la postre inevitable– advenimiento de la República, el situacionero no tendrá reparos en tocar al violín *La Marsellesa* si con eso es capaz de camelar a los nuevos dirigentes<sup>97</sup>.

También la prensa de Madrid asoció el elemento progresista con Wagner. La República federal fue proclamada el 8 de junio de 1873, pero la demora producida en el proceso de aprobación de una nueva Constitución, que no llegó a producirse, precipitó el movimiento cantonal. Este retraso se debió a la indecisión de Pi y Margall, que no se atrevió a aprobar por decreto el proyecto constitucional. Además, se negó a usar la represión gubernamental contra los insurrectos cantonalistas, circunstancia propicia para que sus opositores intentaran vincularle y posicionarle como líder del levantamiento. Si a esto sumamos la Guerra de Cuba y la tercera Guerra Carlista, se entiende que las críticas le llegaran desde amplios sectores, que iban desde los conservadores hasta los republicanos unitarios. Su situación era de una tremenda inestabilidad política, aunque trató de mantener un delicado equilibrio de fuerzas hasta el mismo día de su dimisión, el 18 de julio de 1873. Tan solo un día antes publicaba *La Iberia*:

---

<sup>93</sup> “Bostezos”, *La Flaca*, I, 6, 16-V-1869, p. 23.

<sup>94</sup> “Música del porvenir”, *La Carcajada*, I, 35, 12-X-1872, pp. 2-3.

<sup>95</sup> “Mariposa política que va por el jardín de la *empleomanía* chupando el precioso jugo de las flores o situaciones”. Juan Rico y Amat: *Diccionario de los políticos*, Madrid, Imprenta de F. Andrés y Compañía, 1855, p. 304.

<sup>96</sup> Joaquín Roca y Cornet: *Las repúblicas antiguas y modernas: Esparta*, Barcelona, imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870.

<sup>97</sup> Agradecemos enormemente la ayuda prestada para la interpretación de esta imagen a los profesores Pere Gabriel Sirvent, Francesc Cortès, Sergio Sánchez Collantes y Víctor Rodríguez Infiesta.



Figura 1: "Música del porvenir", *La Carcajada*, 1872.

El gran alquimista hechicero-mago-fantasmagórico-rimbombante Pi I ha estado estos días haciendo experimentos químicos en los hornillos y retortas de su laboratorio. Mezclando infinitos líquidos y probando no pocos sólidos, compuso al fin un nuevo brebaje (con el que según dicen se untan las brujas el cuerpo para volverse impermeables), bebiendo el cual asegura su reinado por otros dos meses. *Cantemos, cantemos / Tejamos coronas / Al gran alquimista / Del siglo actual / Al gran Pi primero, / Al gran petrolero, / y viva la República / Democrático federal!* (Himno patriótico; letra de uno de nuestros primeros incendiarios; música del porvenir)<sup>98</sup>.

Producida la Restauración borbónica, el concepto siguió empleándose para hacer sátira política. A finales de 1875 la revista *El Solfeo* publicaba una imagen alegórica<sup>99</sup> [Figura 2] que criticaba la postura de Rafael de Bustos, marqués de Corvera, y otros diputados moderados en el Congreso. El dibujo, en el que vemos a un viejo violonchelista sentado en una silla en la que se adivina a leer "viva Godoy y la Santa Inquisición", es asimismo una protesta contra la intransigencia del diario católico de Cándido Nocedal, *El Siglo Futuro*<sup>100</sup>.

"Música del porvenir" llegó a convertirse en la Restauración en una locución equivalente a "lo que ocurrirá en el futuro", no sólo en el plano político<sup>101</sup> sino en cualquier ámbito, siendo el título, por ejemplo, de la noticia en la que el semanario *El Solfeo* anunciaba varios cambios en su redacción, entre ellos que se convertiría en periódico diario<sup>102</sup>.

<sup>98</sup> "Gacetilla. Cosas del día", *La Iberia*, 17-VII-1873, p. 3.

<sup>99</sup> "Música del porvenir", *El Solfeo*, I, 83, 22-XI-1875, p. 3.

<sup>100</sup> Mario (pseudónimo desconocido): "Pot-pourri", *El Solfeo*, I, 83, 22-XI-1875, p. 2.

<sup>101</sup> Es el caso, *e. g.*, de Ramón Barco: "El manicomio español. (Música del porvenir)", *El Solfeo*, II, 315, 18-VIII-1876, p. 2.

<sup>102</sup> "El Solfeo futro (música del porvenir)", *El Solfeo*, I, 26, 29-VIII-1875, p. 2.



El siglo pasado tocando en el presente una ária sobre motivos de *El Sísifo Futuro*.

Figura 2: "Música del porvenir", *El Solfeo*, 1875.

apela a valores universales como la verdad, el bien, la justicia, Dios, etc., porque son los más persuasivos (seleccionan auditorios más amplios) y los menos fungibles con el paso del tiempo<sup>103</sup>. En el poema de Gaztambide, la "música del porvenir" se contraponen a algo considerado moralmente bueno –la ópera italiana–, que es estimada por un grupo de referencia, la aristocracia y alta burguesía, público mayoritario en el Real, como un bien o una verdad absoluta apoyada por un sistema consuetudinario de valores que incluyen: la melodía (en tanto que alma de la música), la voz (portadora de la misma), sentimiento y corazón (en tanto que elementos a ser conmovidos), poema (como manifestación formal) y tradiciones canora (Rubini) y compositiva (Rossini y Bellini). Estos mismos temas fueron abordados por Gaztambide en otro interesantísimo poema<sup>104</sup> dedicado a Bretón con motivo de la presentación de *Garín* en Madrid, aunque no lo reproducimos para no hacer más prolija aún nuestra exposición. El texto de 1879 dice así<sup>105</sup>:

Queremos detenernos ahora, sin embargo, en un poema satírico de Javier Gaztambide contra Wagner que, bajo el título "La música del porvenir", fue publicado en mayo de 1879 en *Crónica de la Música*, porque desde el punto de vista de su posicionamiento ideológico, la sátira puede ser, además de subversiva –como ya se ha visto– conservadora. En la conservadora su autor parte de una norma común institucionalizada para atacar al loco, al extravagante, al profeta, con tal de provocar su expulsión de la comunidad y tendiendo a legitimar situaciones de poder. Posee, entonces, un poder explicativo gracias al cual el mundo se manifiesta en orden, porque aporta un conjunto de representaciones que refrendan unos valores y desplazan a otros. En esta visión lo que se recomienda es una vida convencional en su mejor aspecto. El satírico suele tener claro qué es lo deseable, dónde está el ideal,

<sup>103</sup> J. A. Llera: *Prolegómenos...*, pp. 281-293.

<sup>104</sup> Javier Gaztambide y Zía: *Literatura dramática y musical*, Madrid, imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899, pp. 38-40.

<sup>105</sup> J. Gaztambide: "La música del porvenir. Sátira", *Crónica de la Música*, II, 36, 29-V-1879, p. 3.

Dijo un compositor a la Armonía:  
 «¡Sígueme por do quiera!  
 Sierva tuya ha de ser la Melodía  
 por mi arrogancia fiera».  
 Si el alma de la música la llaman  
 los que al simple Bellini  
 cual genio de primer orden aclaman,  
 y creen que Rossini  
 veía más allá de sus narices,  
 bien pronto, arrepentidos,  
 confesarán... –¡artistas infelices!,  
 que es la de los sonidos  
*Ciencia* tan colosal, que a la cabeza,  
 sólo al entendimiento  
 hablar ya debe. ¿No es una pobreza  
 servir al sentimiento,  
 hijo del corazón que es siempre un loco  
 y nunca raciocina?  
 Por quien soy que he de poder muy poco  
 si no cobran inquina  
 en breve, mis secuaces, mis adictos,  
 a la tan decantada [engrandecida]  
 Melodía. ¡Infeliz! ¡en qué conflictos  
 te pondrán, subyugada  
 por armonías nuevas, inauditas,  
 por tan raros detalles,  
 que de estuco serás si no te irritas  
 y no vas por las calles  
 en busca de un mendigo [coplas de ciego] que te acoja,  
 te cante a las viejas,  
 y a ser posible, de vergüenza roja  
 des al aire tus quejas!  
 Cuando al compositor no le hagan falta  
 poetas ni cantantes,  
 pues su ciencia a poner lleguen tan alta  
 músicos y danzantes,

que a mímicos, que todo el mundo entienda,  
 las óperas se fíen,  
 ¿Qué secretos habrá que no sorprenda  
 la ciencia en que se engrien  
 mis ciegos y valientes partidarios?  
 Sencilla es la respuesta:  
 Las óperas... ¡sabedlo, rutinarios!,  
 se escriben para orquesta.  
 ¿A merced estaremos de cantantes,  
 que por dar cuatro gritos  
 triunfan, gastan, derrochan arrogantes?  
 ¡Guarden sus gorgoritos!  
 ¿Seguiremos pensando en los poetas,  
 que atajan nuestro vuelo?  
 Sin sus formas raquíticas, concretas,  
 llegaremos al cielo.  
 ¡La mímica ancho campo nos ofrece!  
 El siglo es de progreso:  
 y aunque éste, en ocasiones, más parece  
 que marca el retroceso,  
 ¡adelante! ¡y a ser cosmopolitas!  
 ¡Asombremos al mundo!  
 Oblíguele a llevarnos en palmitas  
 nuestro saber profundo.  
 Que si a Dios otra vez le dan antojos  
 de enviar más Bellinis,  
 y con ellos, por darnos más enojos,  
 también nuevos Rubinis,  
 veremos si es la *pobre* melodía  
 de la música el alma:  
 veremos si pretende en ese día  
 disputarnos la palma.  
 ¡En tanto, a conquistar nuevos laureles!  
 ¡Seguid a mi capricho!  
 ¡Adelante, adelante, mis lebreles!  
 ¡Nuestro es el triunfo!» –He dicho.

#### 4. Caricatura: el estreno de *Rienzi* (1876)

*Rienzi* fue el primer estreno de Wagner en España<sup>106</sup>. No pretendemos hacer retórica al asegurar que hoy, desde nuestra perspectiva, resulta prácticamente inimaginable el estado de expectación, el afán, la curiosidad con que en Madrid se esperaba la “música del porvenir”, siendo tema de conversación de todo el mundo. Uno de los grandes cronistas de la época, Ramón Navarrete, decía al respecto: “Nadie piensa, nadie habla de otra cosa; y los palcos y las butacas del teatro Real son disputados con encarnizamiento”<sup>107</sup>. Tanto es así que hubo gente que se abonó a todos los turnos de

<sup>106</sup> Confer J. I. Suárez García: “La puesta en escena de los estrenos wagnerianos en Madrid”, *Staging Verdi and Wagner*, Naomi Matsumoto (ed.), Turnhout (Bélgica), Brepols, 2015, pp. 203-231.

<sup>107</sup> *El marqués del Valle Alegre* (pseudónimo de Ramón Navarrete): “Cartas Madrileñas”, *El Globo*, 5-II-1876, p. 2.



Figura 3: "Revista de la semana", *El Globo*, 1876.

*Correspondencia de España*, precisamente porque en su aparente y perseguida neutralidad, no es sospechosa de tendenciosa, sino que creemos es más bien reflejo del tipo de chistes que se harían en los corrillos y tertulias de Madrid:

En el vestíbulo del Real.

—¿Qué haces papá?

—Hija, preparándome para oír la ópera.

—¿Cómo?

—Poniéndome algodones en los oídos.

—¿Es mala música?

—No hija; tan buena, tan sentimental y tan penetrante, que si uno abre mucho el oído, se mete hasta el alma.

En el teatro Real.

—¿Qué le parece a Vd. La música de *Rienzi*?

—Francamente, *hoy por hoy* no me gusta, pero como se trata de música *del porvenir*

—¿Le ha gustado a Vd. ese concertante?

—Hombre, es *profético*, recuerda al día del juicio.

—¿Está Vd. nervioso?

—Sí señor, temo que hasta los muertos se levanten al oír este *trompeteo*.

una localidad para asegurarse estar en la sala el día del estreno, pero el empresario, Teodoro Robles, inesperadamente programó la primera función como extraordinaria y fuera de abono<sup>108</sup>, precisamente para "evitar envidias y rencillas entre los abonados"<sup>109</sup>, lo cual provocó, sin embargo, que los dueños de varios turnos pidieran la pública subasta de los asientos<sup>110</sup>. Las butacas llegaron a superar el precio de 30 pesetas, una cantidad desorbitada para la época y asunto de un grabado publicado en *El Globo* [Figura 3], en el que leemos el siguiente terceto dialogado: "—Por seis duros solamente / butacas del porvenir / — Pues me quedo en el presente"<sup>111</sup>.

Hemos escogido como ejemplo del tipo de gasas que podemos encontrar en la prensa de la época lo publicado por *La*

<sup>108</sup> *La Correspondencia de España*, 27-I-1876, p. 3.

<sup>109</sup> José María Esperanza y Sola: *Treinta Años de Crítica Musical*, t. 1. Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906, p. 151.

<sup>110</sup> *El marqués del Valle Alegre* (pseudónimo desconocido): "Cartas Madrileñas", *El Globo*, 5-II-1876, p. 2.

<sup>111</sup> "Revista de la semana", *El Globo*, 7-II-1876, p. 1.

-¡Qué entreactos tan largos!

-Es sin duda que la empresa quiere dar tiempo a que se ventilen toda clase de opiniones sobre la ópera.

-Esta obra ha de ser origen de grandes polémicas.

-Con polémicas y sin ellas, yo creo que de todos modos está llamada a *meter mucho ruido*.

-Después de estos desahogos de metal no sé cómo va arreglarse el profeta Elías para no ser *plagiario* de Wagner.

*Un sordo.* -Esta música es magnífica, sublime, conmovedora. Es *lo único* que he oído hace algunos años<sup>112</sup>.

Sobre el supuesto aburrimiento despertado por Wagner hemos localizado dos imágenes. En la primera [Figura 4], un claro ejemplo de litote, vemos a dos espectadores que, charlando en un entreacto de una función, mantienen el siguiente diálogo: “-Convenga usted conmigo que la música del porvenir es admirable. -En lo que convengo es que si esa música del porvenir es igual a la *música presente*, o lo que es lo mismo, a no sentir el sonido de un par de pesetas en el bolsillo, hay que ahorcarse de... satisfacción”<sup>113</sup>.

En un relato sobre el desarrollo de una representación de *Rienzi*, Antonio San Martín cuenta cómo a su derecha se encontraban una madre y una joven, esta última acérrima partidaria de la música de Wagner; luego añade el pasaje que inspiró nuestro segundo ejemplo, el grabado titulado “música del porvenir”<sup>114</sup> [Figura 5]: “A mi izquierda estaba un señor obeso, como un burgomaestre, colorado como un pimiento de La Rioja, y con rostro estúpido, pero bondadoso. Aquel señor prestaba poca atención al espectáculo: digo esto, porque antes de finalizar la tercera escena, roncaba como un bendito”<sup>115</sup>.

Comentario aparte merece la serie de caricaturas publicadas por *El Globo*, que conforman una especie de tira cómi-



Figura 4: “Preguntas y respuestas”, *El Periódico para todos*, 1876.

<sup>112</sup> “Ecos de Madrid”, *La Correspondencia de España*, 7-II-1876, p. 7

<sup>113</sup> “Preguntas y respuestas”, *El Periódico para todos*, V, 8, 8-I-1876 [?], p. 128. El semanario ilustrado *El Periódico para todos* se sacaba sin que apareciese la fecha de publicación en su portada, así que hemos seguido la cronología dada por la Biblioteca Nacional, si bien estamos seguros de que los ejemplares consultados por nosotros están mal fechados, de ahí el interrogante entre corchetes, hemos preferido mantener la otorgada por la institución de cara a facilitar su localización por parte de otros investigadores.

<sup>114</sup> “Música del porvenir”, *El Periódico para todos*, V, 20, 20-I-1876 [?], p. 313.

<sup>115</sup> Antonio de San Martín: “Música del porvenir”, *El Periódico para todos*, V, 20, 20-I-1876 [?], pp. 312-314.



Figura 5: "Música del porvenir", *El Periódico para todos*, 1876.

ca, si bien presenta dieciséis grabados, es decir, un número mayor al habitual en este género<sup>116</sup>. La tira cómica es una secuencia corta de pictogramas que narra una acción conclusiva, es decir, lo que se narra empieza en el primer pictograma y se resuelve en el último de la secuencia, en este caso el estreno de *Rienzi*<sup>117</sup>. Aunque ofrece desarrollo y anécdota, que se muestra en varias viñetas consecutivas, cada pictograma es tratado como si fuera una pequeña secuencia de cine y, al igual que los fotogramas, cada viñeta alberga una información, un mensaje y unos planos<sup>118</sup>. Teniendo en cuenta que el pictograma es a la imagen lo que el sema al lenguaje, es decir, la unidad lingüística más pequeña dotada de significación, hemos optado por hacer una selección de caricaturas para circunscribirnos estrictamente a aspectos tocados en este estudio: la "música del porvenir" incumbe a un futurible y abusa del viento metal en su instrumentación. Estos ítem [Figura 6] vienen a coincidir con lo que durante años venía diciendo jocosamente la prensa acerca de Wagner, así que supone-

mos que los lectores de *El Globo*—entonces el periódico donde escribía Peña y Goñi— entrarían en sintonía con las bromas y se conseguiría, fácilmente, el último componente del humor: la risa.

Los grabados de *El Globo* entremezclan el concepto de caricatura con el de chiste, de manera que la acción es tan importante como el dibujo mismo. El texto no se coloca en bocadillos (*balloons*), sino debajo de la imagen para expresar lo que dicen los personajes, en un tímido recuerdo de las clásicas filacterias. Si bien es cierto que el chiste se cuenta normalmente en prosa, también los hay en verso con rimas sencillas, como en uno de los ejemplos que hemos escogido [figura 7], una redondilla octosilábica (abba): "¡Wagner! Genio verdadero, / que al arte del fango saca. / ¡A morir en la butaca! / Orejas, ¿para qué os quiero?". Ésta y otras viñetas ridiculizan la sonoridad estridente y ruidosa, lo cual se traduce en que el espectador debe tener un pabellón auditivo lo suficientemente deformado como para soportar cualquier cosa o, bien, debe taparse los oídos con tapones para no resultar lastimado, cuestión tratada en el siguiente chiste:

<sup>116</sup> Para las diferentes tipologías de humor gráfico véase el capítulo cuarto de E. Rodríguez Ortiz, *75 años de humor gráfico...*, pp. 77-239.

<sup>117</sup> "El libreto de la ópera, en castellano (vertido por Luque y Huertas)", *El Globo*, 14-II-1876, p. 3.

<sup>118</sup> E. Rodríguez Ortiz: *75 años de humor gráfico...*, p. 150.



**Luque:** ¡Son del porvenir!—**Hue-tas:** Cerillas de *Rienzi*; las frotas V, esta noche y al otro día se encienden.



**¡Yo no sabía que era la partitura de artillería!**

Figura 6: "El libreto de la ópera, en castellano (vertido por Luque y Huertas)", *El Globo*, 1876.

¿En qué se parece el *Rienzi* a la guerra que sostuvieron los *Estados Unidos*? En que ha hecho subir el precio del algodón en rama. Efectivamente: desde que se ha estrenado la ópera de Wagner, nadie va al Teatro Real sin blindarse los oídos<sup>119</sup>.



**Primeras precauciones: algunos abonados con tapones.**



**¡Wagner! génio verdadero,—que al arte del fango saca.—¡A morir en la butaca!—Orejas, ¡para qué os querot!**

Figura 7: "El libreto de la ópera, en castellano (vertido por Luque y Huertas)", *El Globo*, 1876.

<sup>119</sup> *La Opera Española*, II, 18, 23-II-1876, p. 2.

## 5. Epílogo

Tras estreno de *Rienzi*, se rumoreó sobre la posibilidad de presentar *Guzmán el Bueno*, de Bre-tón. Probablemente –dice un periódico satírico– “se cantará este año en el teatro Real una ópera cuyo libreto pertenece al Sr. Arnao. Después de habernos dado a conocer la música del porvenir, nada más natural que recordarnos la del pasado”<sup>120</sup>. Bromas aparte, los wagnerianos demandaron enseguida la puesta en escena de una producción romántica de Wagner, plenamente conscientes de que *Rienzi* no representaba su estilo más característico. Se había logrado, sin embargo, el objetivo fundamental: dar a conocer una de sus óperas en Madrid. Además, la difusión de las ideas y doctrinas wagnerianas en la prensa, acompañada con la programación de fragmentos pertenecientes a la última época del autor alemán en las sesiones de la Sociedad de Conciertos, vino a destruir –dice Peña y Goñi– “las ridiculeces que *soi disant*, autoridades en la materia, hacían correr por ahí acerca de la música del *porvenir*, presentándola como *olla de grillos*, *ensalada de cangrejos*, y otras tonterías por el estilo”<sup>121</sup>. A partir de entonces empezó a generalizarse la idea de que la música de Wagner había dejado de ser del futuro para comenzar a ser “del presente”<sup>122</sup>. Esta creencia vino en gran parte motivada por la extraordinaria difusión de sus dramas en Europa, que fueron programados incluso en teatros germanos de pequeño tamaño. Esto prueba –leemos en la prensa– “que la música que algunos llaman aún *música del porvenir*, es música del presente y, y bien del presente”<sup>123</sup>. Además, aunque la expresión “música del porvenir” se siguió usando todavía varios años como disculpa para hacer las más variadas chirigotas fuera del ámbito musical, y muy particularmente para referirse a la previsible evolución política de los acontecimientos, lo cierto es que a partir del estreno de *Rienzi* detectamos que la idea dejó de resultar tan simpática y empezó a pasar de moda. Porque la reiteración del tema hasta la saturación provocó la pérdida del efecto sorpresa y, por ende, de la comicidad, como ocurre cuando oímos un chiste por segunda o tercera vez, que ya no causa la misma gracia o deja de hacerla<sup>124</sup>.

Como colofón al presente trabajo reproducimos un grabado [Figura 8]<sup>125</sup> en el que aparece representada una escultura en yeso de Pedro Costa, una caricatura alegórica sobre la “música del porvenir”. El motivo iconográfico fue publicado con el siguiente texto explicativo:

Los italianos son terribles cuando se trata de música sabia; casi tanto como los alemanes cuando oyen musiquilla. El grupo que reproducimos es una verdadera caricatura alegórica. Del piano brotan notas estu-pendas que el escultor compara con los disparos de revolver y aun de cañón, y del conjunto de monstruosidades que se escapan del instrumento, brota una musa herida mortalmente en el tímpano. Es la musa de la melodía que se lanza al espacio para referir a las sombras de Bellini y de Donizetti el trato que dan a sus obras los compositores de un *porvenir*, que es posible no llegue nunca. Los amantes de la música propiamente dicha, no perderán gran cosa con ello<sup>126</sup>.

<sup>120</sup> “Notas y notitas”, *El Solfeo*, II, 182, 1-III-1876, p. 4.

<sup>121</sup> A. Peña y Goñi: “Wagner y el *Lohengrin*. Cartas a un antiwagnerista”, *La Correspondencia Musical*, I, 23, 8-VI-1881, p. 2.

<sup>122</sup> E. M. [Eduardo Muñoz]: “Los conciertos de primavera”, *Crónica de la Música*, III, 75, 26-II-1880, p. 3.

<sup>123</sup> “Correo extranjero. Berlín”, *Crónica de la Música*, IV, 149, 27-VII-1881, p. 5.

<sup>124</sup> A. Ehrenzweig: *Psicoanálisis...*, pp. 155-161.

<sup>125</sup> *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 159.

<sup>126</sup> “Nuestros grabados. La música del porvenir”, *Ilustración Artística*, I, 20, 14-V-1882, p. 154.

### Conclusiones

La invención de la expresión “música del porvenir” fue adjudicada a Wagner en fechas muy tempranas. Fue malinterpretada tendenciosamente como signo de pretenciosidad y presuntuosidad por parte del compositor, lo que dio pie a que fuera utilizada como tema de burla. Mofarse de la “música del porvenir” fue algo que, importado de París, se puso de moda en España en la etapa prerrevolucionaria, siendo numerosísimos los chistes y gacetas que manejaron tal locución entre 1861 y 1868. Muy pronto fue usada en la sátira política y después pasó a formar parte del temario usado por el teatro bufo. Tras este *boom*, que duró aproximadamente hasta el estreno de *Rienzi* en Madrid, siguió aplicándose para referirse cómicamente a la previsible evolución de los acontecimientos, especialmente políticos. No obstante, y sobre todo después de la muerte de Wagner en 1883, se detecta un descenso muy pronunciado en su uso, fruto de su saturación, lo que provocó la pérdida del efecto sorpresa y, por ende, de la comicidad. Por último, en la broma se revela humorísticamente el intenso debate estético desarrollado en España acerca de cómo debe ser la ópera y, también, cómo, desde el punto de vista ideológico, la producción wagneriana se asoció normalmente con el elemento progresista, al menos hasta la Restauración borbónica.



Figura 8: “La música del porvenir”, *Ilustración Artística*, 1882.