

# RICHARD WAGNER Y SU OBRA COMO IMPULSORES DEL SIMBOLISMO EN MADRID EN EL SIGLO XIX\*

JOSÉ IGNACIO SUAREZ GARCÍA  
*Universidad de Oviedo*

TODAS LAS IDEAS ESENCIALES de los dramas musicales de Richard Wagner están expresadas simbólicamente, siendo esta, sin duda, la razón principal por la que el wagnerismo se convirtió desde su origen en una de las influencias fundamentales en el nacimiento del Simbolismo como corriente artística y literaria. Además del significado propio de cada uno de los personajes wagnerianos, los objetos de las obras de Wagner son también portadores de un contenido semántico añadido que llamó la atención poderosamente del movimiento simbolista de finales del siglo XIX, tanto en España como en otros países. Nuestro objetivo es estudiar dos cuestiones: en primer lugar, poner de relieve cómo la crítica musical madrileña destacó desde fechas tempranas el carácter simbólico de la producción wagneriana y, en segundo lugar, cómo Wagner se convirtió en sí mismo en símbolo y en bandera visible de los nuevos ideales artísticos modernistas. Acometemos este último tema deteniéndonos, no tanto en la influencia de Wagner en algunos cuadros célebres de los pintores simbolistas, un aspecto recientemente estudiado<sup>1</sup>, sino en otro que, aunque menos relevante desde el punto de vista del valor estético de las obras que lo conforman, es muy significativo en lo tocante a lo que encarna Wagner en Madrid a finales del siglo XIX. Nos referimos a las panderetas que, como reivindicación wagneriana, fueron repartidas en el baile de máscaras organizado por el Círculo de Bellas Artes con motivo del carnaval de 1892 y que fueron ilustradas por Cecilio Pla, Alfredo Perea, Agustín Lhardy, Félix Borrell y Tomás Campuzano, entre otros.

---

\* 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-C03-02).

<sup>1</sup> RUIZ DE URBINA SOBRINO, P., «La huella de Richard Wagner en la pintura española», *Cuadernos del Minotauro*, 2, 2005, pp. 49-66.

I. EL CARÁCTER SIMBÓLICO DE LA OBRA WAGNERIANA  
EN LA CRÍTICA MUSICAL MADRILEÑA DECIMONÓNICA

El significado alegórico de la obra wagneriana fue reconocido en Madrid incluso antes de que ninguna de sus partituras fuera escuchada en la ciudad, aunque este carácter fue mayoritariamente juzgado como un valor negativo hasta bien entrada la década de 1870 o, incluso, principios de la siguiente. La lectura peyorativa del repertorio wagneriano en estos años se plasmó en infinidad de ocasiones en calificar a los dramas del compositor como «logogrifo» musical. Así se expresaba uno de los principales críticos de la etapa final del reinado de Isabel II, Vicente Cuenca Lucherini, que publicaba en el otoño de 1863 un amplio resumen argumental de *El Anillo del Nibelungo*<sup>2</sup>. Mediada la década de 1870, y tras el estreno de la *Tetralogía* (1876), los comentarios positivos sobre el simbolismo wagneriano empiezan a ser más frecuentes. Revelador, por lo que representa, es el testimonio de José Fernández Bremón en su famosa «Crónica general» de *La Ilustración Española y Americana*, donde repasaba el significado oculto del prólogo y las tres jornadas que componen *El Anillo del Nibelungo*<sup>3</sup>.

En enero de 1877, Emilio Arrieta pronunciaba un discurso<sup>4</sup>, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que se mostraba realmente clarificador del clima estético en España en los inicios de la Restauración borbónica. El director del Conservatorio destacaba la enorme controversia suscitada por Wagner en el mundo musical, constatando que su influencia era mayor cada día entre los jóvenes compositores, hecho que pone de manifiesto que la cuestión wagneriana era también un debate generacional. En la parte final de su alocución, Arrieta exponía la postura de los antiwagnerianos, para los cuales –explicaba– Wagner suplía la inspiración con combinaciones matemáticas, es decir, convertía el Arte en Ciencia (de la alegoría y el símbolo), lo que conducía al «culteranismo» y el «churriguerismo» en la música. La idea apuntada de choque generacional subyace también en una polémica mante-

<sup>2</sup> CUENCA LUCHERINI, V., «Crónica de Madrid», *El Orfeón Español*, II, Madrid, 4, 18-X-1863, p. 4.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ BREMÓN, J., «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XX, 31, Madrid, 22-VIII-1876, pp. 106-107.

<sup>4</sup> ARRIETA, E., *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*, Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello, 1877.

nida por Barbieri y Chapí a raíz del estreno de *Roger de Flor* en 1878. Barbieri recomendaba al joven autor villenense que siguiera como modelo a maestros consagrados, porque Wagner era aún un músico muy discutido. En este sentido, Barbieri pensaba que con la reforma del alemán ocurriría lo mismo que había sucedido con la de Góngora, de la cual se había tomado «lo bello y legítimo» y se había desechado «lo extravagante y bastardo»<sup>5</sup>. Es interesante la comparación realizada entre Wagner y Góngora, porque Barbieri intuía a través del lenguaje de Chapí la llegada del Modernismo y de nuevas estéticas europeas con las que no estaba de acuerdo<sup>6</sup>. Arrieta, por su parte, recordaba que Wagner basaba su nuevo drama musical en el teatro griego y la mitología. El wagnerismo, como uno de los elementos generadores del Modernismo, compartió con este la utilización del símbolo<sup>7</sup>, asimismo punto de encuentro entre gongorismo y wagnerismo, aunque sin duda fue la obra de Calderón de la Barca la más influyente en el compositor alemán. Para Arrieta, las controversias entre wagneristas y antiwagneristas, le recordaban las polémicas mantenidas entre culteranistas y conceptistas en el siglo XVII y, en este sentido, censuraba a los compositores que criticando a Wagner estaban –en realidad– fuertemente influidos por él, de la misma forma que los detractores de Góngora, como Quevedo, no habían quedado libres de la influencia del poeta cordobés<sup>8</sup>.

Tras el estreno de *Parsifal* (1883) y la muerte de Wagner (1883), el wagnerismo empezó a tomar tintes de una verdadera religión, especialmente para la generación finisecular. En la órbita musical encontramos en ella a Félix Borrell (1858\*), Isaac Albéniz (1860\*), Enrique Fernández Arbós (1863\*) y Manrique de Lara (1863\*), entre otros. Wagner era entonces, y al mismo tiempo, el creador de una obra profundamente mística como *Parsifal* –todo un testamento artístico y vital– pero también el compositor que en su juventud había escrito *Las hadas*, una ópera romántica que se inspiraba en una fábula masónica. Tras la muerte de Alfonso XII (1885) y las Exposiciones Universales de Barcelona

---

<sup>5</sup> ASENJO BARBIERI, F., «Carta a un joven compositor de Música», *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 18-II-1878.

<sup>6</sup> CASARES, E., *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el Creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 362.

<sup>7</sup> Vid. ALLEGRA, G., *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pp. 84-88.

<sup>8</sup> ARRIETA, E., «Cuestiones de oportunidad. Fragmento del discurso que el señor don Emilio Arrieta leyó en la sesión pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 28 de enero de 1877», *La Propaganda Musical*, III, 8, Madrid, 15-III-1883, p. 58.

(1888) y París (1889) el Simbolismo, como reacción post-romántica frente al realismo positivista de fin de siglo, revalorizó lo misterioso y lo ausente, lo no explícito, como base del sentimiento de lo bello, aunque su credo estético había partido de la literatura años antes, concretamente del poeta Mallarmé, según el cual, el objetivo del arte se basaba en sugerir el objeto sin nombrarlo<sup>9</sup>.

El estreno de *Los maestros cantores de Núremberg* en el Teatro Real (1893) representó para los wagnerianos el triunfo del arte nuevo frente al viejo, lo que iconográficamente plasmaron los pintores madrileños en la figura del sol naciente entre tinieblas. La comedia wagneriana se convirtió en símbolo de la lucha contra la rutina y las viejas fórmulas mantenidas en Academias y Conservatorios<sup>10</sup> o –en palabras de Joaquín Arimón– «la lucha entablada entre la rutina y el progreso»<sup>11</sup>. Poco después, Francisco Giner de los Ríos relacionaba el drama lírico de Wagner con el «simbolismo de los decadentistas»<sup>12</sup> y, asimismo, aparecían los primeros rasgos simbolistas en las pinturas escenográficas realizadas por Giorgio Busato y Amalio Fernández para el estreno de *El Holandés errante* en el Teatro Real (1896), un simbolismo que se acentuaría en los decorados utilizados en la premier de *La Valquiria* (1899)<sup>13</sup>.

## II. WAGNER COMO ENCARNACIÓN DE LOS NUEVOS IDEALES ARTÍSTICOS DEL SIMBOLISMO: EL WAGNERISMO EN EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (1892)

El director italiano Luigi Mancinelli, que había llegado a Madrid para hacerse cargo de la orquesta del Teatro Real en la temporada 1886/87, se convirtió simultáneamente en titular de la Sociedad de Conciertos de Madrid entre 1891 y 1893. Entonces logró despertar en el público no solo un interés generalizado por la obra de Wagner, sino más bien un verdadero frenesí por la música del compositor alemán. El movimiento de propaganda wagneriana de

<sup>9</sup> RUIZ DE URBINA SOBRINO, P., *op. cit.*, p. 50.

<sup>10</sup> F. Bleu (pseudónimo de Félix Borrell), «Notas musicales. *Los maestros cantores de Núremberg*», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 19-III-1892.

<sup>11</sup> ARIMÓN, J., «Teatro Real. *Los maestros cantores de Núremberg*», *El Liberal*, Madrid, 19-III-1893.

<sup>12</sup> GINER DE LOS RÍOS, F., «La música romántica y la música simbolista», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVIII, 409, Madrid, 30-IV-1894, pp. 117-119.

<sup>13</sup> ARIAS DE COSSÍO, A. M., *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 189.

Mancinelli en la ópera y en los conciertos sinfónicos fue acompañado por una continuada campaña llevada a cabo por Félix Borrell desde las páginas de *El Heraldo de Madrid*, y esta labor tuvo resonancia en todas las esferas de la sociedad madrileña. En este contexto, el Círculo de Bellas Artes se convirtió en un centro de reunión de algunos destacados wagnerianos, siendo uno de los lugares en que Borrell y otros socios pedían a Mancinelli ciertos favores en la programación de la Sociedad de Conciertos<sup>14</sup>. En plena fiebre wagneriana, el Círculo de Bellas Artes decidió dar en el Teatro Real un baile de máscaras con motivo del carnaval de 1892 que se convirtió en una demostración rotunda de los nuevos ideales artísticos y musicales. Numerosos socios del Círculo participaron en la decoración y rótulo de pequeñas panderetas destinadas a ser vendidas para recaudar fondos<sup>15</sup>, y varios, entre ellos Félix Borrell, Agustín Lhardy, Alfredo Perea, Cecilio Plá, Tomás Campuzano y Ramón García Espínola, dedicaron sus asuntos –dice la prensa– «a la cuestión batallona y militante del wagnerismo, pintando verdaderas preciosidades llenas de gracia, y más intencionadas que un toro de la tierra». Aparte del mérito intrínseco de estos objetos –continúa– «tienen interés para los que coincidimos en ideales con sus autores, y mucha más importancia de la que parece, porque retratan de cuerpo entero el estado actual de la opinión artística, marcadamente wagneriana»<sup>16</sup>.

En contraste con el arraigado y habitual baile preparado por la Sociedad de Escritores y Artistas, el organizado por el Círculo de Bellas Artes fue presentado por Enrique Sepúlveda<sup>17</sup> y *El Abate Pirracas* (pseudónimo de Matías Padilla)<sup>18</sup> como un evento joven, flamante, alegre, apasionado, lleno de encanto y «modernista». De su organización se ocupó una comisión especial compuesta por Manuel Ducassi, Bernardo Rico, Jerónimo Suñol, Alfredo Perea, Agustín Lhardy, Plácido Francés, José Jiménez Aranda, Cecilio Plá, Tomás Campuzano, Miguel Jadraque, Giorgio Busato, Juan Martínez Abades, Juan Espina y Capo, Juan Comba y los señores Suárez y Algueró. El Círculo adquirió más de un millar de pequeños juguetes «en blanco» y pidió a sus socios que participasen

---

<sup>14</sup> F. Bleu, «Notas Musicales. El wagnerismo en el Círculo de Bellas Artes», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8-II-1892.

<sup>15</sup> «Cartera de Madrid», *El Liberal*, Madrid, 9-II-1892.

<sup>16</sup> «Panderetas artísticas», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-II-1892.

<sup>17</sup> SEPÚLVEDA, E., «La vida en Madrid: el baile del Círculo de Bellas Artes», *El Día*, Madrid, 10-II-1892.

<sup>18</sup> *El Abate Pirracas* (pseudónimo de Matías Padilla), «¡Al baile!», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-II-1892.

en su decoración aportando sus versos, colores, notas musicales o, simplemente, sus firmas. Poco después panderetas, pergaminos, mandolinas de cartón, sonajeros, paletas y otros objetos fueron distribuidos por los domicilios particulares de poetas, literatos, periodistas, músicos y pintores y, tras ser concluidos, fueron colocados en el gran salón de Juntas del Círculo<sup>19</sup>, que asimismo se convirtió en improvisado estudio artístico aquellos días. Al mismo tiempo periódicos como *El Día*<sup>20</sup>, *La Época*<sup>21</sup>, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*<sup>22</sup>, *El Imparcial*<sup>23</sup> y *El Liberal* (hasta en tres ocasiones)<sup>24</sup> publicaban algunas fábulas, epigramas, cantares, seguidillas y romances escritos por los socios para la ocasión. La prensa conservadora destacaba algo que calificaba de «dato curioso»:

En gran número de estas obras encuéntrase transparentes alusiones a Wagner y a su música. El gran maestro de Bayreuth, que tan rápidamente está conquistando ahora los favores del público de Madrid, cuenta en el Círculo con numerosos admiradores. Hay uno que ha llegado, en su fervor artístico, hasta ponerle en un óleo a la diestra de Dios Padre<sup>25</sup>.

En los días previos a su celebración, el «baile de las panderetas» —como popularmente se bautizó— se convirtió en tema de conversación en Madrid<sup>26</sup>, y la prensa, que hizo un seguimiento detallado de los preparativos<sup>27</sup>, predijo acertadamente un gran éxito debido a su carácter novedoso y artístico<sup>28</sup>. En el salón de Exposiciones del Círculo se montó una muestra con todos los pequeños objetos, que los socios y sus familias pudieron visitar entre el 21 y el 24 de

<sup>19</sup> SEPÚLVEDA, E., *op. cit.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> «La vida madrileña. El baile de máscaras del círculo de Bellas Artes», *La Época*, Madrid, 12-II-1892.

<sup>22</sup> «Círculo de Bellas Artes», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 23-II-1892.

<sup>23</sup> ALCÁNTARA, F., «La vida artística», *El Imparcial*, Madrid, 23-II-1892.

<sup>24</sup> «Cartera de Madrid», *El Liberal*, Madrid, 13-II-1892; «Panderetas», *El Liberal*, Madrid, 23-II-1892; Balsa de la Vega, R., «Agua y sal», *El Liberal*, Madrid, 24-II-1892.

<sup>25</sup> «La vida madrileña. El baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes», *La Época*, Madrid, 12-II-1892.

<sup>26</sup> E. T.: «El baile del teatro Real», *El Liberal*, Madrid, 14-II-1892.

<sup>27</sup> En los días previos se ha localizado información en *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Día*, *La Época*, *El Imparcial* y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.

<sup>28</sup> URRECHA, F., «Madrid», *El Imparcial*, Madrid, 15-II-1892; también en «Madrid», *El Día*, Madrid, 28-II-1892.

febrero<sup>29</sup>. Esta «exposición en abreviatura», o «salón liliputiense», fue comentada asimismo en una revista conmemorativa que editó el Círculo de Bellas Artes como recuerdo del baile en número único. Se trata de un fascículo de veinticuatro páginas, con cubierta de Sorolla, titulado *La Pandereta: Carnaval de 1892*<sup>30</sup>. Pretendía preservar algunos ejemplos de este arte efímero a través de 45 ilustraciones fotograbadas y una recopilación de casi todo lo escrito en los diferentes objetos<sup>31</sup>. El número extraordinario, que salió en una tirada corta el 27 de febrero, se vendió al día siguiente en la sesión de tarde que ofrecía cada domingo la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso y en el resto de los principales teatros madrileños durante la noche; los ejemplares restantes se distribuyeron por las principales librerías de Madrid<sup>32</sup>. Tras la muestra en el salón del Círculo, las panderetas fueron expuestas en la casa de A. Satorres, situada en la Carrera de San Jerónimo (número 29, duplicado)<sup>33</sup>.

Desgraciadamente las evidencias materiales de la mayoría de estos pequeños objetos artísticos han desaparecido o, al menos, no hemos podido localizarlos hasta la fecha. Menos aún son las que se refieren al tema wagneriano, de las cuales solo tenemos dos fotograbados incluidos en *La Pandereta: Carnaval 1892*. Sin embargo, contamos con diversos testimonios que nos ayudan a reconstruir su contenido iconográfico. Seguidamente realizamos una descripción de algunas panderetas, haciendo una síntesis de lo encontrado al respecto en *El Heraldo de Madrid*<sup>34</sup>, *El Liberal*<sup>35</sup>, *La Pandereta: Carnaval 1892*, una conferencia dada por Félix Borrell<sup>36</sup> y el libro de Subirá sobre el Teatro Real<sup>37</sup>.

<sup>29</sup> «Diversiones públicas», *El Liberal*, 21-II-1892; también en «Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 21-II-1892.

<sup>30</sup> *La Pandereta: Carnaval 1892*, [Madrid], Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, [1892]. La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar firmado por Cecilio Plá (BA / 3703 y BA / 3703 MICROFILM N).

<sup>31</sup> SEPÚLVEDA, E., *op. cit.*

<sup>32</sup> «*La Pandereta*», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 28-II-1892; también en «*La Pandereta*», *El Liberal*, Madrid, 28-II-1892.

<sup>33</sup> «Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, 27-II-1892; también en *El Liberal*, Madrid, 82-II-1892.

<sup>34</sup> «Panderetas artísticas», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-II-1892.

<sup>35</sup> Balsa de la Vega, R., «Agua y Sal», *El Liberal*, Madrid, 24-II-1892.

<sup>36</sup> BORRELL, F., «El wagnerismo en Madrid», en Asociación Wagneriana de Madrid (ed.), *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*, Madrid, Imprenta de Ducazcal, 1912, pp. 20-22.

<sup>37</sup> SUBIRÁ, J., *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, pp. 445-446.

Alfredo Perea decoró una titulada *El Caballero del cisne*, en la que se ve a *Lohengrin* armado y haciendo una parada en su viaje a Brabante. Descansa tumbado en una pradera, protegiéndose del sol con un paraguas encarnado que casi lo oculta por completo. Mientras, su fiel y blanco cisne, le espera paciente y adormilado en la orilla de un lago. Fue reproducida en *La Pandereta: Carnaval 1892*<sup>38</sup> junto con otra que representa otro cisne que, en nuestra opinión, hace alusión al mismo tema.

Cecilio Plá es autor de la titulada *La Gloria*, reproducida en *La Pandereta: Carnaval 1892*<sup>39</sup>: Wagner, sentado en el lugar del Espíritu Santo y coronado por una paloma, está flanqueado por el Padre Eterno y por Jesucristo, mientras leen música del «gran maestro».

Ramón García Espínola pintó con gran sentido del humor *Los murmullos de la selva*: en un bosque, multitud de animales de toda especie, gruñen, graznan, chillan, maúllan y rebuznan. Hace referencia a la escena final del acto segundo de *Sigfrido* que, tras haber matado y probado accidentalmente la sangre del dragón Fafner, es capaz de entender a las aves de la floresta, que le indican que busque el amor de la mujer que duerme en una alta roca rodeada de llamas: Brunilda. García Espínola parece aludir al éxito obtenido por este fragmento, estrenado por Mancinelli en 1891 y repetido en la temporada de 1892, dejando entrever que tras años de verdadera lucha, se ha superado en Madrid la incomprensión del lenguaje wagneriano. No obstante, su sentido podría ser el contrario, ya que al no contar con la fuente iconográfica desconocemos su exacto propósito.

Una de las más intencionadas era aquella en que se pintaba con negros colores el sombrío panorama del diluvio universal; el Arca de Noé, resplandeciente y magnífica, iba tripulada por Wagner y Beethoven, y en las aguas, a punto de sumergirse, se veían partituras de los tres principales representantes del *bel canto* italiano, entre ellas *Semiramide* (Rossini), *La sonnabula* (Bellini) y *Lucia di Lammermoor* (Donizetti).

En otra San Pedro acompaña e invita a Jesucristo a entrar en un teatro, en cuya puerta hay un cartel que dice *Conciertos Mancinelli*. Suponemos que se trata de la misma pandereta que según otros testimonios trata del Padre eterno invitando al Hijo a entrar a un concierto donde solo se escucha música de Wagner.

<sup>38</sup> *La Pandereta...*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 17.



Muy reivindicativa también aquella en la que dos guardias civiles llevaban preso, maniatado y camino de la prisión a Rossini, que portando un cartel en el que se lee «Don Juan», acababa de robar y de «entrar a saco» en *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart. El asunto en cuestión versa sobre las citas y/o supuestos plagios del compositor italiano.

Por último tenemos referencias de otras tres. En la primera se ve a Moisés con las tablas de la ley en la mano que contienen, no los mandamientos, sino las diez principales obras de Wagner. En la segunda un padre bondadoso enseña a deletrear a su hijo sobre la palabra *Parsifal*, escrita en un encerado. Finalmente, otra mostraba la salida del Sol en alta mar y el astro, Febo, estaba representado por la cabeza de Wagner.

Además de los objetos de arte plástico, sabemos que algunos socios escribieron textos alusivos al mismo tema, entre ellos Jacinto Octavio Picón y Mariano de Cavia, que muestra cierta predilección por el asunto de *Lohengrin*, al que alude tanto en el número extraordinario editado<sup>40</sup> como en el artículo que escribió tras celebrarse el baile<sup>41</sup>. Haciendo una crítica desgarrada de los dos tenores que se habían encargado del roll de *Lohengrin* aquella temporada en el Teatro Real (Francesco Marconi y Emilio de Marchi)<sup>42</sup>, Félix Borrell dejó escrito en *La Pandereta*: «como bromazo pesado y de mal gusto, ninguno puede compararse al *Lohengrin* que cantan en Madrid los tenores italianos»<sup>43</sup>. Precisamente el ataque al divismo, fue una de las estrategias que, como provocación, siguió el crítico musical de *El Heraldo de Madrid*, que también escribía en la revista antedicha:

En el teatro Real.

—Mire usted ese máscara vestido de lila, que, a modo de prestidigitador, va echando perlas por la boca.

—¡Qué máscara que ni qué perlas! ¡No hay tal cosa! Es uno de los últimos ejemplares del género *divo*, entregado a los placeres honestos del *bel canto*<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> «—¿Conoce usted el *Lohengrin*? —Sé que el autor no es Perrín». Firmado por Cavia en *La Pandereta...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>41</sup> CAVIA, M. de, «Plato del día. Sin billete», *El Liberal*, Madrid, 1-III-1892.

<sup>42</sup> Vid. SUÁREZ GARCÍA, J. I., *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, tesis doctoral, Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, vol. 3, pp. 1796-1808. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/21776>> (consultado el 25 de abril de 2013).

<sup>43</sup> *La Pandereta...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>44</sup> F. Bleu, «Bromas de Carnaval», en *La Pandereta...*, *op. cit.*, p. 18.

En total se adornaron más de 1500 objetos que se pusieron a la venta al precio de dos pesetas. Los beneficios obtenidos fueron destinados íntegramente al socorro de enfermos Hospital Provincial de Madrid, por lo que la Diputación dio efusivamente las gracias al Círculo por la iniciativa. Los billetes, ilustrados por Cecilio Plá y Alfredo Perea, incluyeron el programa musical dirigido aquella noche por Manuel Pérez, aunque es probable que Luigi Mancinelli dirigiera al menos un par de números<sup>45</sup>. El baile, celebrado en el Teatro Real el 29 de febrero<sup>46</sup>, fue una velada que hizo época. Según la prensa más ecuánime, la fiesta había logrado reactivar súbitamente, con gran entusiasmo y renovadas energías, los bailes del Real, que habían estado a punto de extinguirse<sup>47</sup>.

## CONCLUSIÓN

Lo mismo que en otras ciudades y países, el wagnerismo fue uno de los principales impulsores del Simbolismo en Madrid en su faceta pictórica y literaria. La revalorización del sentido oculto de las cosas, de lo misterioso, lo ausente, lo no explícito y la sugerencia como atributos de lo bello, conectaba y ponía en perfecta sintonía la obra wagneriana con la reacción modernista finisecular frente al realismo positivista. De ahí que a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX es posible observar en la crítica musical todo un cambio de actitud ante la obra wagneriana que está en relación con el auge de las nuevas corrientes artísticas preponderantes en el *fin de siglo*. Testimonio plástico de excepción de esta mutación, que se debió en gran medida a la labor de Luigi Mancinelli, fueron las panderetas decoradas por algunos socios del Círculo de Bellas Artes, varios de ellos posteriormente destacados socios de la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)<sup>48</sup>, entre ellos Aureliano de Beruete, Tomás Campuzano, Cecilio Plá, Félix Borrell y Agustín Lhardy.

<sup>45</sup> SEPÚLVEDA, E., *op. cit.*

<sup>46</sup> «Funciones para mañana», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 28-II-1892.

<sup>47</sup> «El baile de las panderetas», *La Época*, Madrid, 1-III-1892; también en «Baile del Círculo de Bellas Artes», *El Liberal*, Madrid, 1-III-1892.

<sup>48</sup> ORTIZ DE URBINA y SOBRINO, P., *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.