

Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas

CARLOS VILLANUEVA, JUSTO BERAMENDI, CARLOS GARCÍA MARTÍNEZ
E MARGARITA SANTOS ZAS (EDITORES)

FUNDACIÓN BARRIÉ
MUSEO DO POBO GALEGO
DEPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas / Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez, Margarita Santos Zas (eds.) – A Coruña: Fundación Barrié / Museo do Pobo Galego / Deputación de Pontevedra.

672 pgs. ISBN 978-84-9752-135-2

1. Said Armesto. 2. Centenario Said. 3. Pontevedra. 4. Modernismo. 5. Romance. 6. Galleguismo. 7. Indalecio Armesto. 8. La flor del agua. 9. Conrado del Campo. 10. Perfecto Feijóo. 11. Casto Sampedro. 12. Manuel Murguía. 13. Valle-Inclán. 14. Don Juan. 15. Torrente Ballester. 16. Emilia Pardo Bazán. 17. Muruais. 18. Marcelino Menéndez Pelayo. 19. Teosofía. 20. Cátedra de literatura galaico-portuguesa.

© Fundación Barrié

© Museo do Pobo Galego

© Deputación de Pontevedra

© dos textos: os autores

Corrector e traductor:

Enrique Sánchez Rodríguez

Deseño e maquetación:

Signum Deseño

Imprime:

???????

ISBN: 978-84-9752-135-2

Depósito legal: C 1063-2015



Víctor Said Armesto (ca. 1892). Fondo SA. Fundación Barrié

Índice

PRESENTACIONES

Presidente da Fundación Barrié.....	11
Presidente do Padroado do Museo do Pobo Galego.....	13
Deputado provincial de Cultura	15

LIMIAR	17
--------------	----

IDEOLOXÍA E POLÍTICA

XOSÉ RAMÓN VEIGA ALONSO	
<i>A Galiza política na época da Restauración.....</i>	35

XOSÉ LUIS BARREIRO BARREIRO	
<i>Ideoloxía e compromiso social. Indalecio Armesto e Víctor Said Armesto.</i>	57

FÉLIX FRANCISCO CASTRO	
<i>Víctor Said Armesto, o ocultismo e a teosofía.</i>	117

FELIPE CASTRO PÉREZ	
<i>A evolución política de Víctor Said Armesto: do republicanismo activo ao achegamento a posicións propias da intelectualidade do século XX.</i>	157

JUSTO BERAMENDI	
<i>Said Armesto e o galeguismo.</i>	189

MÚSICA E ETNOGRAFÍA

CARLOS VILLANUEVA	
<i>Víctor Said Armesto y el mundo de la zarzuela La flor del agua.</i>	209

JOSÉ M. PEDROSA	
<i>La flor del agua, libreto de zarzuela de Víctor Said Armesto: tópicos y metáforas.....</i>	239

FRANCISCO JAVIER GARBAYO MONTABES	
<i>Víctor Said Armesto en el entorno de Perfecto Feijóo y Aires d'a Terra.</i>	261

MONTSERRAT CAPELÁN	
<i>El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega.</i>	303

LAURA TOURIÑÁN	
<i>Cantares gallegos de salón. La influencia del folklore gallego en la obra musical de Marcial del Adalid.</i>	331

XOSÉ MANUEL GONZÁLEZ REBOREDO E CARLOS GARCÍA MARTÍNEZ	
<i>Víctor Said Armesto e a etnografía do seu tempo.</i>	351

XAVIER GROBA GONZÁLEZ	
<i>Pola reconstrución musical do cancionero de Víctor Said. Condicionamentos, contidos e méritos dun labor truncado.</i>	381

LITERATURA E MUNDO LITERARIO

XESÚS ALONSO MONTERO <i>Víctor Said Armesto e Manuel Murguía</i>	417
MARGARITA SANTOS ZAS <i>Said Armesto y el círculo literario pontevedrés</i>	423
CARMEN VÍLCHEZ RUIZ <i>La simbología en las publicaciones teosóficas del archivo Pintos Fonseca y en «La Lámpara Maravillosa» de Valle-Inclán</i>	465
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN <i>Said Armesto en el ambiente literario madrileño: Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo</i>	485
CARMEN BECERRA <i>El ensayo literario de Said Armesto: don Juan y el donjuanismo</i>	507
DAVID PÉREZ ÁLVAREZ <i>Tres pasos de Said Armesto: la mirada de Torrente Ballester sobre el mito de Don Juan</i>	531
JOSÉ LUIS FORNEIRO <i>Víctor Said Armesto e o romanceiro tradicional da Galiza</i>	545
BELÉN BOUZAS E ELENA VEIGA RILO <i>As manipulacións da tradición romancística galega por Víctor Said Armesto: o romance de «Don Giraldo y el dragón»</i>	577
ROSARIO MASCATO REY <i>Said Armesto y el proceso para la creación de la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa en la Universidad Central de Madrid (1909-1914)</i>	593
ARTURO CASAS <i>Said Armesto, historiador comparatista da Literatura galega medieval: descrición e análise crítica do programa presentado para a obtención da cátedra de Literatura galaico-portuguesa na Universidade Central (Madrid, 1914)</i>	623
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	649

El regeneracionismo musical y el modelo wagneriano en la escena musical gallega

Montserrat Capelán
Universidad de Santiago de Compostela

En la Galicia finisecular y hasta la segunda década del siglo XX, una vez pasada la época del *Rexurdimento*, hubo un grupo de autores que abogaron por una regeneración teatro-musical que permitiera hacer universalizable la música gallega. No sólo en Galicia, sino en el resto de España, se abogaba por una renovación que era concebida bajo el modelo wagneriano. El movimiento será corto —al poco de fallecer Víctor Said Armesto los modelos franceses y rusos terminarán sustituyendo al del músico alemán— pero tendrá una importante repercusión en la vida intelectual y musical del momento. En el presente texto estudiaremos cómo se dio, en la escena musical gallega, la breve etapa en la que Richard Wagner fue el prototipo y símbolo de la vanguardia.

1. *Que se nos permita acariciar un sueño: el discurso de Emilia Pardo Bazán de 1906*

En octubre de 1906, dentro del Certamen de composición musical de las fiestas luguesas en las que se iba a homenajear a Juan Montes, Emilia Pardo Bazán dio un discurso que, sin duda alguna, tuvo que resultar sorprendente¹. Mientras todos esperaban que hablara de la música gallega y en especial del homenajeado, la autora se dedicó a tratar sobre Richard Wagner. ¿Mero placer por hablar de lo que le gustaba o el discurso encerraba otra intención?

¹ El homenaje a Juan Montes se celebró el 8 de octubre de 1906, tres días después del discurso de la escritora coruñesa. En él, ante el monumento levantado por suscripción popular, actuaron bandas y masas corales que ejecutaron obras del homenajeado. Se finalizó con la interpretación de *O bico* por todos los orfeones que habían participado en el certamen celebrado en las fiestas y cuyo ganador fue *El Eco* de La Coruña [(1906): “Los festejos de ayer. El homenaje a Montes”. *El regional: diario de Lugo* (Lugo) 9 de octubre, 2; (1906): “Nuestras fiestas”. *El norte de Galicia: diario político y de información* (Lugo) 9 de octubre, 2].

Emilia Pardo Bazán había sido invitada como «mantenedora» y presidenta del Certamen de composición musical el 20 de septiembre de 1906, lo que la obligaba a hacer el discurso inicial sobre un tema de música. El tribunal del Certamen estuvo formado por Tomás Bretón, Fernández Grajal y Antonio Garrido y el primer premio fue otorgado al Sr. San José, músico de la banda del Regimiento de San Fernando (Serrano, 2004: 42-43, 51).

Sin duda alguna es un texto importante pues en él están compendiadas las tesis que, sobre el compositor alemán, defenderá Pardo Bazán a lo largo de su vida². Partiendo de la idea de que éste representa la plenitud o cénit de la música expondrá los dos elementos que considera esenciales en su obra: la unidad perfecta entre literatura y música y la relación existente entre sus composiciones y la religión.

Al hablarnos de la relación entre la música y los libretos de las óperas wagnerianas, la escritora destaca el carácter de artista total del compositor alemán que no solo es músico, sino poeta y escenógrafo:

Si consideramos en Wagner solo al compositor, no veremos sino una vertiente de la montaña enorme de su genio. Wagner ha sido tan gran poeta, tan gran teórico, y hasta tan gran escenógrafo, como compositor de música [...] Y la riqueza y complejidad de Wagner, han hecho que ya en las óperas de los demás compositores, por ilustres que ellos sean, por mucho que halaguen el oído, el público, instintivamente, murmure y perciba que *algo* falta. Ese *algo* que el público no acierta a definir, es la unión perfecta y total de la poesía y de la música, del vidente que evoca la escena y los personajes, y el compositor que evoca lo invisible, lo interior humano y sobrehumano (Pardo Bazán, 1906: 1-2).

Años después, cuando hable sobre el declive que Wagner ha sufrido en Alemania y ella abogue por defender que no ha aparecido ningún otro músico que lo pueda eclipsar, volverá a sostener la idea de la unidad de música y literatura jamás lograda con anterioridad (Pardo Bazán, 1914: 830). Llama con ello la atención de la importancia del texto, que puede decidir la suerte de la música –algo por lo demás, mucho más obvio para los contemporáneos de la condesa que para nosotros³– y también sobre la capacidad de artista total, de «superhombre» (así

² El discurso pronunciado por Emilia Pardo Bazán el 5 de octubre de 1906 fue transcrito íntegramente por *El regional* (Pardo Bazán, 1906: 1-2). También lo encontramos en Pardo Bazán (1906a: 1). Poco después, en versión resumida, se vuelve a imprimir en Buenos Aires [(1906): “Discurso de la Sra. Pardo Bazán”. *El eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las repúblicas Sud americanas* (Buenos Aires), 10 de noviembre, 2-4)]. Posteriormente –y como muestra de la reavivación de la discusión sobre la regeneración teatro-musical– se vuelve a editar resumido (Pardo Bazán, 1919: 6). Existen dos transcripciones actuales del mismo: Serrano (2004: 67-95) y Herrero Figueroa (2004: 181-194). En el mismo año del discurso, la diputación de Lugo decide hacer una «edición esmerada» que no sabemos si finalmente se llevó a cabo [(1906): “Ecos provinciales”. *Diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 20 de octubre, 2]. En todo caso, la cantidad de ediciones muestra la importancia que se le dio al discurso no sólo en el momento de su realización, sino también, en los años siguientes.

³ Una demostración de la importancia que se le confería a los libretistas es que eran éstos, y no los músicos, los que se ponían primero en los carteles que anunciaban las obras. Así se aprecia, por ejemplo, prácticamente en todos los que se conservan del Teatro Principal de la Coruña (Archivo Municipal de la Coruña (AMC). *Fondo Ayuntamiento, Beneficencia, Teatro Principal, Programas*, 1872-1879). El libreto solía ser también lo que se hacía antes y era el propio escritor el que habitualmente buscaba al compositor como, por ejemplo, hace Said Armesto con su *Flor del agua* solicitando primero a Amadeu Vives y posteriormente, ante la falta de respuesta favorable de éste, a Conrado del Campo para la realización de la

llamado en su discurso de 1906) de Richard Wagner, dada su aptitud para organizar en una sola obra diferentes ámbitos artísticos. Algo que consigue (y he aquí uno de los principales atributos de Wagner para Pardo Bazán) con suma sencillez, dada ésta –y con ello llegamos al argumento segundo y central de su discurso– porque su música no es sino religión y, por lo mismo, familiar «en todo país cristiano»:

No necesita el genio perderse en abstrusas laberínticas concepciones: lo que forma la tela íntima del alma del hombre, le basta para llegar a las cimas supremas [...] Lo mismo que, la religión católica encerró el simbolismo y la realidad de la redención en la misa, que todos los fieles pueden oír y aprovechar, Wagner comunicó los arcanos del pensamiento filosófico y teológico y del misticismo trascendental por medio de la música y de la poesía, así en las creaciones wagnerianas (me refiero a las de la nombrada segunda época) no experimentamos la sensación que causan otras obras líricas, de que todo aquello es teatral y fingido; y así escuchamos con recogimiento, acabamos por consentir la emoción humana o mística que llena la partitura (Pardo Bazán, 1906: 2).

Esta idea de la música wagneriana como religión sobre la que volverá la autora en otras ocasiones, le servirá para poder hacer comprensible y llevar al ámbito español a Wagner, pasándolo de protestante a católico: «¿cómo pudo no ser católico Wagner, el hombre que concibió el poema y la música de Parsifal?» se preguntará la autora en su discurso⁴.

Llegamos así a la pregunta que nos hacíamos en un comienzo, ¿qué sentido tiene hablar del músico alemán en un Certamen de composición gallego? Para Emilia Pardo Bazán lo tenía y mucho pues con ello estaba hablando de música gallega, no de la que era, sino de lo que debía ser. Si Wagner consiguió hacer algo tan magnífico partiendo de la cultura popular de su pueblo, ¿por qué no habrán de hacerlo nuestros músicos?⁵

música (Villanueva, 2014: 153-154). Otro tanto apreciamos en Linares Rivas quien busca a Amadeu Vives para su *Sangre Roja*, a quien volverá a requerir (esta vez sin éxito) para otras de sus obras (véase la correspondencia entre ambos en Biblioteca Nacional de Catalunya, *Fondo Amadeu Vives*. Ms 2162).

⁴ Vuelve al tema de la religiosidad de las obras Wagnerianas entre otros, en el artículo de *La Nación* de Buenos Aires del 17 de enero de 1910 en el que señala: «*Parsifal*... donde pudiera ser exótico, si una sublime obra maestra es exótica en alguna parte, sería en países protestantes, entre gentes que no van a misa como *Tannhäuser* pudiera ser exótico donde la gente no se confiesa. La misa y la confesión, y no otra cosa, forman el asunto de estos dos grandes dramas musicales» (Sinovas, 1999: I, 348).

La idea, como bien apunta González Herrán había sido tomada de la teoría que Miguel Domènech plantea en su *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner* (González Herrán, 2014: 8-10).

⁵ Araceli Herrero señala que muy probablemente Emilia Pardo Bazán escogió hablar de Wagner porque no siendo muy conocedora de la música decidió escoger un tema en el que se pudiera manejar bien (Herrero Figueroa, 2004: 180). Discrepo de este criterio no solo por considerar que su conocimiento de música gallega era suficiente para elaborar un discurso de altura sino porque, como ya queda dicho, la razón era proponer, dentro de un certamen de composición, el modelo que consideraba que debía guiar a los nuevos compositores gallegos.

Sólo bajo este prisma logra entenderse todo el discurso y no ver como un mero ejercicio de cortesía mal encajada los pocos párrafos que dedica a la música y músicos gallegos. Éste es, en realidad, el tema central del texto como se aprecia desde la introducción en la que se habla de un regeneracionismo musical que permita hacer música universal que tome como esencia la música popular. Más adelante sostendrá que si bien autores como José Baldomir, Pascual Veiga o el homenajeado Juan Montes⁶, han dado las primeras pinceladas al respecto, éstas no han sido el sueño esperado: todavía no llega el Wagner Gallego que esperamos:

Que se nos permita acariciar un sueño: el de que, conocida ya totalmente nuestra música popular, salvados sus temas y paráfrasis de contingencias de olvido, divulgada y ungida por el óleo de la universal admiración, nazca un día el genial artista, culto, capaz de abarcarla y asimilársela y extraer su quintaesencia y recibir de ella, el chispazo de emoción que se traduce en la inspiración victoriosa, productora de la obra capital, sencilla y sublime a la vez. No debe contentarse con menos que este porvenir Galicia... Y pues tenemos la primera materia, esperemos al artífice (Pardo Bazán, 1906: 2).

Pero, ¿fue entendido por el auditorio el mensaje que pretendía dar Emilia Pardo Bazán? Si tomamos como guía los comentarios posteriores de la prensa podemos decir que no lo fue en absoluto. En ella nos encontramos desde aquellos que hacen alabanzas vacías sin una sola mención directa del discurso⁷, hasta los que sólo hablan de la parte en que nombra a compositores gallegos⁸, pasando por

⁶ Hemos de recordar la amistad que unía a Emilia Pardo Bazán con varios músicos gallegos, algunos de los cuales hacían tertulias-concierto en su casa cuando visitaban Madrid como es el caso, por ejemplo, de José Baldomir en 1899. Muestra de la amistad entre ambos lo es también la correspondencia conservada, así como el hecho de que el músico le haya dedicado tres de sus melodías gallegas: “Mayo longo”, “¿Cómo foi?” y “Meus amores”. [(1899): “De la región”. *La idea moderna: diario democrático de Lugo* (Lugo) 5 de marzo, 3; Real Academia Galega (RAG), C 50/1. Para el catálogo de las obras de Baldomir véase (Capelán, 2012: apéndice II)].

⁷ Entre éstos nos encontramos con algún artículo con una prosa rimbombante y vacía de todo contenido hasta tal punto, que nos llegamos a preguntar si el autor llegó a asistir al discurso: “Párrafos esculturales, cincelados períodos, afiligranados conceptos, hondísimos pensamientos, todo cuanto avalora los escritos de la gran artista, campea y brilla en el discurso de ayer. Fiar su extracto a la memoria fuera verdadera herejía artística, y aún su mismo extracto nos llevaría demasiado lejos” [(1906): “El certamen de composición”. *El regional: diario de Lugo* (Lugo) 6 de octubre, 1).

⁸ (1906): “La música gallega”. *La correspondencia gallega. Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 11 de octubre, 2; (1906): “La señora Pardo Bazán en Lugo”. *El diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 8 de octubre, 2. En el último llama la atención que digan que cuando habló de D. Juan Montes “estuvo inspiradísima” cuando todo lo que dice en el discurso es que en pocas horas le rendirán “justo homenaje”. Ni un comentario más sobre el compositor lucense.

En todo caso, en las crónicas se reseña que su discurso tuvo una buena acogida, siendo incluso aplaudida en medio de su lectura. Sin duda alguna, y como se deja ver en *El diario de Pontevedra*, tuvo que tratarse del momento en que —¡al fin!, dirían buena parte de sus oyentes— mencionaba a Juan Montes y a otros compositores gallegos.

aquellos en que señalan (en algún caso con no poca ironía) que se dedicó a hablar de Richard Wagner⁹. En todo caso, ni se menciona ni se pone en discusión su propuesta de la obra del músico alemán como modelo compositivo para los gallegos, que era el tema central del discurso. Pero ¿se trataba de una propuesta coherente y bien sustentada?

2. *Tristán vive entre nosotros*: la conferencia de Víctor Said Armesto en el Ateneo de Madrid en 1911

En febrero de 1911, Víctor Said Armesto dictará una conferencia en el Ateneo de Madrid titulada *Tristán y la literatura rústica española*. Más que reseñar la buena acogida y conmoción que causó en Madrid y de la que ya han hablado otros autores (Villanueva, 2014: 132-138), nos interesa resaltar aquí la importancia que tuvo dentro del regeneracionismo teatro-musical gallego que defendía Emilia Pardo Bazán y al que Said Armesto le da el sustrato científico del que carecía hasta el momento. Efectivamente, la importancia de la conferencia no estuvo tanto en plantear algo completamente nuevo (varios de los elementos ya habían sido dichos o insinuados previamente por la misma Pardo Bazán), sino en la demostración impecable que hizo de sus propuestas y que daban, a partir de ese momento, carta blanca y sentido cabal a la propuesta de renovación pro-wagneriana.

La finalidad de la conferencia dada por Said Armesto era demostrar cómo la leyenda de Tristán existía desde antiguo en España por dos vías: la erudita y la popular. Según pondrá de manifiesto si la primera desapareció (básicamente a partir del fin de las novelas de caballerías promovida en gran parte por el Quijote) la segunda todavía pervivía. A partir de ahí, Said se dedica a exponer a través de romances, cuentos y leyendas recogidos en su trabajo de campo, los diferentes

⁹ (1906): “Certamen de composición musical” y “Huésped ilustre. Nuestro saludo”. *El norte de Galicia: diario político y de información* (Lugo) 6 de octubre, 2. En el segundo de los artículos escribirán: “ayer en el Teatro se demostró una vez más, la condición de políglota más que el señor Menéndez Pelayo, otro hijo del Norte, de esta región singular donde surgen constantemente iniciativas de poderosa vida y donde perduran gérmenes de grandeza mundial”.

Si bien entre líneas se lee que concibieron el discurso como un mero ejercicio de erudición inútil y sin sentido, fue en *El norte de Galicia* en donde se explicó mejor, aún sin llegar a atinar en el fin último de éste.

Herrero Figueroa asegura que en un artículo de *El norte de Galicia* (que no he podido localizar) se dice que Pardo Bazán “Peroró sobre Wagner y pasó por ojo a Montes y Veiga” crítica —en este caso ya no velada— ante la incomprensibilidad de que hablara de un compositor alemán en vez de los gallegos (Herrero Figueroa, 2004: 180)

No he de empezar, según la vieja usanza, implorando vuestra benevolencia, porque si con elle no entrara de automano, no estaría aquí. Vengo esta tarde a esta tribuna, movido por requerimientos de la amistad, seguro de que la escasez inmedible de mis pobres fuerzas no ha de permitirle levantar el tema, demasiado vasto, y un tanto enmarañado además, a la luminosa altura de vuestra mentalidad e ilustración. Digo que el tema es demasiado vasto, y de aquí el gran peligro que su elucidación me ofrece: el peligro de incurrir en pesadez. Y al añadir que es también enmarañado, claramente digo traslucir el otro peligro: el de resultar desordenado, difuso, falta de método y de claridad. Para salvar este escollo, el de la oscuridad y desvirtuto en mi disertación, procuraré enmendar siempre al tema cardinal y no tocar más que muy de ligero en las múltiples cuestiones secundarias, de índole complementaria que el asunto suscita. Por lo que hace al primer extremo, al de la pesadez, no sé, señores, si alcanzaré a evitarlo. Pero, si, ~~he de rogaros~~ ^{he de rogaros} y os lo ruego con sinceridad cordial y no por vana formalidad, que a los primeros asomos de cantancia que notéis, os digáis significativamente; porque ya que de automano cuento, requito, con vuestra bondadosa disposición de ánimo hacia mí, es deber mío corresponder a ella. Y no es cosa, señores, — puesto que yo, si puedo, ni tengo por qué venir aquí abrigando absurdas vanidades — no es cosa, digo, que reténbray nuestra afectua-

Manuscrito del discurso de Víctor Said Armesto.
Fundación Barrié de la Maza

elementos del Tristán e Iseo que se conservaban en la cultura popular del norte de España, algo que hace a Tristán si no originario, cuando menos parte esencial de la cultura gallega¹⁰:

Tristán vive, pues, entre nosotros, y la musa rural española lo ha hecho suyo por derecho de conquista, pues que suyas son las remodelaciones a que sometió tantos y tan diferentes episodios de la hermosa leyenda, desde la victoria sobre el monstruo Moroult, hasta la estratagema y la espada interpuesta entre los cuerpos dormidos de Tristán e Iseo; desde el episodio del cuerpo encantado, hasta el erótico simbolismo de las azucenas, desde el taumatúrgico poder del canto de Tristán, atrayendo desde el mar, en la paz de la noche, a la doncella enamorada, hasta el arbitrio de las cortecitas de encina a que Tristán acude para comunicarse con su ídolo; desde el encuentro y muerte de los dos amantes, hasta el conmovedor y romántico motivo de los árboles que se abrazan sobre sus sepulturas. Estos temas, no se han borrado nunca de la memoria popular, y perduran y perdurarán por largo tiempo, ora aislados, ora acoplados

¹⁰ En todo caso demostrará que la leyenda de Tristán no era alemana, como Wagner creía, sino de origen céltico lo que explicaba que, a Alemania, llegara por la vía inglesa y, a Galicia, por la francesa.

con otros, correspondientes a otras obras del ciclo bretón que en la literatura de los siglos medios caminaban siempre del brazo dado con Tristán (Said Armesto, 1911: 27).

Emilia Pardo Bazán tomará nota y mencionará elementos de la conferencia de Said en algunos de sus escritos posteriores. Sin embargo, si bien, en este caso, los planteamientos y demostraciones del pontevedrés le daban el cariz científico del que adolecía la propuesta de la condesa, es importante resaltar que se trató, en realidad, de una retroalimentación y, en algunos casos, de una complementariedad bien encajada.

Así lo apreciamos, por ejemplo, en referencia a la leyenda del Santo Grial, asunto del *Parsifal* y *Lohengrin* de Richard Wagner. Cuando en un artículo de *La Nación* escrito por Emilia Pardo Bazán en 1914 leemos la defensa de la españolidad del Grial, no podemos sino pensar que está repitiendo lo señalado a este respecto por Said Armesto en su conferencia de 1911¹¹. Sin embargo, lo cierto es que ya en 1910 la autora defendía la españolidad del Santo Grial si bien es cierto que, en este caso, lo ubicaba únicamente en Montserrat y no en O Cebreiro como hace Said¹². ¿Pero no está acaso el pontevedrés pensando en lo sostenido por la condesa cuando señala que no discutirá él la localización del Montsalvato [Montserrat] en Cataluña? Partiendo de lo ya planteado añade él ahora la galleguidad del Grial al ubicarlo en O Cebreiro. Este elemento será asumido por la condesa y, por ello, cuando vuelva a hablar del Grial mencionará su supuesta existencia en O Cebreiro¹³:

La parte que corresponde a España en *Parsifal* no es pequeña. Unánimemente, y sin negarlo el propio Wagner, Montsalvato y el jardín encantado de Klingsor, se sitúan en territorio español; y según una tradición muy difundida, el propio cáliz del Grial se custodia en la carral de Valencia; sin hablar del otro cáliz del “Santo Milagro” que muchos creen el Grial de verdad, y que se halla en las montañas del Cebro, en Galicia (Sinovas, 1999: II, 874).

¹¹ “Sin tocar a los orígenes de esta leyenda [Santo Grial], y sin discutir la localización del Montsalvato en Cataluña, solo os diré, que allá, en Galicia, sobre la cumbre de una escarpada montaña llamada del Cebro y, precisamente, al margen del viejo camino francés, punto de paso, en fin, de todas las peregrinaciones medievales, se venera un cáliz que contuvo, en los siglos medios, la sangre del redentor”. (Said Armesto, 1911: 12).

¹² Pardo Bazán, Emilia (1910): “Crónica de España. Montsalvato, *Lohengrin* español”. *La Nación* (Buenos Aires) 17 de enero, tomado de Sinovas (1999: 347-351).

¹³ El hecho de “españolizar” a Wagner a o sus obras no fue algo exclusivo de Emilia Pardo Bazán o de Víctor Said Armesto sino algo relativamente generalizado si tomamos en cuenta, por ejemplo, los artículos publicados en *La Voz de Galicia* de 1907 en los que se atiende a esta idea, si bien desde un prisma muy diferente. Según el articulista autores españoles habían abogado, antes que Wagner, por la unidad de poesía y música o porque en el drama, se unificaran todas las artes, con lo que lo pretendido por el músico alemán no debería ser algo tan extraño para nosotros (X (1907): “De música. Wagner-Tannhäuser”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 20 de abril, 1).

Si en el discurso de 1906, Emilia Pardo Bazán señala que Wagner nos devuelve los relatos de caballeros andantes que habían muerto con el Quijote, Said Armesto demostrará que éstos nunca murieron en España, pues la cultura popular los mantuvo vivos en sus romances, cuentos y leyendas. Por ello la pregunta ya no será por qué nosotros no vamos a ser capaces de hacer algo similar a lo realizado por Wagner con su cultura popular sino, por qué no podemos hacer lo mismo que el músico alemán realizó con *nuestra* cultura popular.

Wagner es modelo no ya porque sea el cénit del arte, sino porque nos mostró que nuestras leyendas son materia bruta capaz de convertirse en las mejores obras de arte. ¿Pero el Wagner como modelo fue mera quimera de intelectuales o algo también presente en la vida musical gallega?

3. La recepción wagneriana en Galicia

La música escénica wagneriana en un primer momento no penetró en Galicia a través de los teatros sino por otras dos vías: la música de salón y las bandas. Con respecto a la primera, la tienda de Canuto Berea tuvo una importancia capital a través de la venta de óperas de Richard Wagner, principalmente en reducciones para voz y piano, pero también en otros formatos (Liaño, 1998: 1475-1478). Las bandas, por su parte, cumplieron con la función de dar a conocer al gran público las obras wagnerianas llegando a formar parte de su repertorio habitual la marcha de *Tannhäuser* o la fantasía del *Lohengrin* (Casas, 2014: 30). No nos dedicaremos aquí, sin embargo, a este tipo de recepción sino a las representaciones que, de sus obras, se hicieron durante las temporadas de ópera.

3.1 *Lohengrin* en Galicia. Temporadas de 1897, 1908 y 1912

*Mia tú si ese Don Logrin / debe ser cosa buena, / que mus vamos de Belchite /
miás de cincuenta cabezas / camino de la Coruña / paa verle, pierna tras pierna*¹⁴

La primera vez que en Galicia se representó una ópera de Wagner fue en la temporada de mayo de 1897 del Teatro Principal de La Coruña en la que¹⁵, entre otras óperas de la vieja escuela, se pudo escuchar una de la “música del porvenir”: *Lohengrin*.

¹⁴ Lepe (1897): “Lohengrin”. *El Duende*, 23 de mayo, 3.

¹⁵ Hay dos autores que escriben sobre esta primera representación del *Lohengrin*, (Carreira, 2005: 57-70) y (Ríos, 2012-2013: 176-179). Este último también habla de la presentación del *Tannhäuser* en 1907.

La ocasión contó —como fue bastante habitual en las representaciones wagnerianas gallegas— con una buena compañía: cantantes de primer orden, orquesta, decorados y vestuario de calidad. Esto explica la expectación en la prensa por la nueva temporada operística pero también hace que sea especialmente llamativo que en estos momentos preliminares nada se diga de la presentación de la obra wagneriana, lo que nos hace sospechar que la ópera no estaba en los planes iniciales.

En las críticas de la temporada encontramos dos elementos contrastados. Por un lado, lo buena que es la compañía (cantantes, orquesta y decorados) y, por el otro, la poca asistencia del público. La prensa es casi unánime al alabar a los cantantes, tanto a los principales Bendazzi, Tabuyo y Garulli (Fusa, 1897: 2 y Orsino; 1897: 5-6) como a los secundarios que incluían, entre otros, a dos artistas noveles (¿contrataciones de última hora?) a los que la prensa se apresura a dar espaldarazo: Dolores Escalona Mitjana y Josefina Sánchez Montenegro¹⁶.

Sin duda alguna la sensación de la temporada fue el *Lohengrin*. Era una importante novedad no sólo por no haberse presentado nunca en la ciudad en versión original sino también —o sobre todo— porque representaba a la vanguardia musical. Precisamente para adentrarnos en ella, se escriben artículos con los que se pretende informar al público de en qué consiste el drama wagneriano (Fausto, 1897: 1-2).

En estos artículos didácticos sobre las obras wagnerianas encontramos dos elementos que son tratados posteriormente por Emilia Pardo Bazán. El primero es la relación entre la literatura y poesía a la que atiende el crítico de *La Voz de Galicia*: “Wagner es poeta y músico. Poesía y Música se elaboran juntos en su pensamiento, así que la ópera teatral sale formada de una vez y constituye aquel uniforme y no interrumpido tejido que es la nota saliente de sus obras maestras” (Fusa, 1897a: 3). La segunda es la idea de Wagner como modelo. Si bien aquí todavía no se plantea que los compositores gallegos deben seguirlo, sí se llama la atención de que éste ha sido el prototipo de los músicos contemporáneos (Fausto, 1897: 2).

En todo caso, y pese a los vaticinios pesimistas publicados en *El Duende*, la primera presentación de una ópera wagneriana en La Coruña, no sólo constituyó un hito histórico, sino que también tuvo un éxito rotundo:

Era para nosotros un sueño que en el teatro de la Coruña pudiera hacerse una obra de Wagner. Ese sueño se ha convertido en realidad. Anoche se puso en escena en el coliseo de San Jorge¹⁷ una de las más hermosas obras del gran maestro alemán;

¹⁶ (1897): “En el teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 19 de mayo, 2; *La Revista gallega* incluyen incluso sus retratos y biografías, algo que, según aseguran, no acostumbran a hacer (A.Z., 1897: 4-5).

¹⁷ Se trata del Teatro Principal, actual Teatro Rosalía de Castro.

se cantó *Lohengrin* y esto debe consignarse como un acontecimiento artístico de importancia suma en los anales del teatro de la capital de Galicia [...]

De la interpretación dada anoche a ésta, diremos que la señora Bendazzi y el señor Garulli, maestros en el arte del canto y conocedores como pocos seguramente de la manera de decir la música de Wagner, estuvieron a inconmensurable altura [...]

Aquellos cantos místicos, etéreos, ideales, que caracterizan al Caballero del Cisne y a Elsa, tuvieron en los dos eminentes artistas inimitables intérpretes.

El *duetto* de amor, que cantaron como ángeles, sobre todo, les valió una ovación delirante [...]

Los demás artistas cumplieron; pero los coros ni aún esto.

La orquesta muy bien. Mucho trabajo supone para el notable maestro señor Wehls haber conseguido colocar aquélla a la altura de anoche en la obra de Wagner. El preludio fue repetido entre atronadoras salvas de aplausos.

La ópera fue puesta con lujo, así las decoraciones como el vestuario, llamando unas y otro extraordinariamente la atención.

Enviamos nuestra felicitación más entusiasta a los artistas, felicitándonos a la vez de que hayamos podido oír en nuestro teatro obra tan hermosa, que seguramente proporcionará a la empresa llenos como el de anoche, que era completo (Fusa, 1897a: 2-3).

Muestra de la expectación¹⁸ que la obra causó en La Coruña es el hecho de que, en una temporada en la que el público no asistió en masa, sí lo hiciera para la representación del *Lohengrin*. Según lo puesto de manifiesto por el autor del artículo –crítico eminentemente pro-wagneriano– no defraudó a los espectadores. Muestra de que la representación debió ser realmente buena es que el crítico de la *Revista gallega*, quien se declara abiertamente poco amante de las innovaciones wagnerianas, alabe la representación en general y, muy especialmente, la interpretación de Alfonso Garulli (Orsino, 1897: 6).

Después del éxito relativo (pues lo fue de crítica pero no siempre de público) de la temporada en La Coruña, la compañía parte para El Ferrol¹⁹ como da cuenta Ramón Arana, representante de los derechos de autor en esa ciudad solicitando,

¹⁸ Expectación que debió ser aumentada con el hecho –completamente inusual– de que se prohibiera a los abonados asistir al ensayo general. (1897): “En el teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 21 de mayo, 3).

La expectación de los coruñeses también se pone de manifiesto en las viñetas y poemas satíricos que, al respecto de la presentación del *Lohengrin*, se publican en *El duende* y de la que es una muestra el epígrafe puesto al inicio de este apartado (Lepe (1897): “Lohengrin”. *El Duende. Semanario satírico defensor de las clases populares* (La Coruña) 23 de mayo, 3).

¹⁹ Era habitual que una compañía que viniese a una ciudad gallega se presentara también en otras de la región lo que hacía que, en cuanto a lo que música escénica se refiere, las representaciones escénicas no distaran mucho de una población a otra.

como hacía habitualmente, información a Eduardo Puig, encargado de la tienda Canuto Berea, sobre cómo debe proceder²⁰:

Ferrol, Mayo 31 de 1897

Sr D Eduardo Puig

La Coruña

Mi querido amigo: pensaba recibir hoy noticias de V., con motivo de la venida de la compañía de ópera, pero como nadie pareció ahí va esta carta con el fin de que no se olvide V. de indicarme las instrucciones que crea prudentes.

Vidal dice que escribió al Sr Medina, rebajando derechos de ejecución, en ésta, en el supuesto de que *Carmen* y *Lohengrin* se hayan ejecutado ahí tres veces; la primera, ya sé que sí, pero no la segunda. Dice además que V. enviará la copia del contrato, y archivo, y V. dirá, por si esos señores *se disgregan*, qué cantidad reclamaré para devolver, en gran velocidad, los materiales a Madrid. En fin, confío en V.

A D. Canuto le escribí, hace días, y le indicaba dijese a V. hicieran el favor de enviarme una *Carmen* para darle un vistazo; hoy aumento la súplica, solicitando también *Pagliacci*, porque vi que Bruquetas tiene la cosa en la ventana [...]

Y bastará de peticiones; V. con su seráfica pachorra, bien puede con todo.

Tantos afectos a su Sra. (c. p. b.), deseándole mejore en nuestro nombre; recuerdos *al artista enamorado* y mande lo que guste a su amigo, agradecido y *pedichón*.

Ramón de Arana²¹

Ramón Arana, como hacía comúnmente, encarga a la tienda de Canuto Berea aquellas obras que se iban a interpretar y de las que no tenía la partitura. Sin duda, no pide el *Lohengrin* porque, como buen conocedor que era de la música wagneriana, ya debía tenerla en su poder como deja ver el hecho de que en mayo

²⁰ Los derechos de autor de las obras eran tramitados por la *Sociedad de autores, compositores y escritores* que tenían, en cada ciudad en donde había actividad teatral, un representante. En el caso de Ferrol el representante fue, por lo menos desde 1892, Eduardo Arana. Una vez que éste fallece en 1896, su hijo Ramón pasa a heredar su cargo. Francisco Piñeiro intentó, sin éxito, la mediación de Eduardo Puig para que lo hicieran a él representante en Ferrol. (Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña (BPDC). *Fondo Canuto Berea*. AB-45, "Carta de Eduardo Arana a Canuto Berea", Ferrol, 4/1/1892; AB-50, "Carta de Francisco Piñeiro a Eduardo Puig", Ferrol, 26/4/1896.

²¹ BPDC. *Fondo Canuto Berea*. AB-51. En otra carta del 7 de junio de 1897 Arana le dirá a Puig que la compañía decidió marchar de Ferrol después de algunas vacilaciones (¿pensarían en un inicio en la posibilidad de alargar el abono?): «Querido amigo: por fin la compañía de ópera decidió marchar, después de algunas vacilaciones; y por esa causa no escribí antes a V. Lleva el Sr Medina el archivo, que entregará a V., del cual cobré derechos hasta hoy, último día de función. / Devuelvo el contrato y relación de materiales, así como la circular, que no reza con nosotros. / Envío las 40 pesetas, cobradas al Sr. Garulli y 5 más del alquiler del armónium; y mandaré a V. las óperas, que en calidad de préstamo, se sirvió facilitarme. / Cariñosos Saludos a su Sra. (c. p. b.) y esa buena familia, y recíbalos de la mía con el afecto de su molesto amigo / Ramón de Arana» (BPDC). *Fondo Canuto Berea*. AB-51.

Ferrol, Mayo 21/97

Se. D. Eduardo Puig.
- La Coruña -

Mi querido amigo: Pensaba recibir hoy noticias de V., con motivo de la venida de la compañía de ópera, pero como nadie pareció ahí va esta carta con el fin de que no se olvide V. de indicarme las instrucciones que crea pertinentes.

Vidal dice que escribió al Sr. Madini, rebajando derechos de ejecución, en esta, en el supuesto de que Carmen y Lohengrin se hayan ejecutado ahí tres veces; la primera, ya se que sí, pero no la segunda. - Dice además que V. enviará la copia del contrato, y archivo, y V. dirá, por si en estos de Disgregem, que cantidad reclamará para devolver, ~~en~~ en gran velocidad, los materiales, a Madrid. - En fin, confío en V.

A D. Camuto le escribí, hace días, y le indicaba dijese a V. hiciera el favor de enviarme una Carmen para darle un vistazo; hoy aumento la súplica, pidiendo también Bohème, porque vi que Orqueta tiene

Carta de Ramón Arana a Eduardo Puig, BPDC

de 1897 escriba un artículo sobre esta ópera²². En todo caso, la compañía llega finalmente al teatro Jofre de Ferrol presentándose a inicios de junio con seis funciones (Ocampo, 2001: 235), por lo que a la ciudad no se traslada el elenco completo (A. Z., 1897: 4-5) ni se presentan todas las obras de La Coruña. No hay constancia de que se escuchara la ópera wagneriana en Ferrol²³.

²² Si bien no hemos podido localizar este artículo (no se encuentra en los números del *Correo gallego*) sabemos de su existencia gracias a un texto de *La Ducha*. Al parecer, todo había tenido origen en una disputa entre los cantantes de la compañía y el periódico *La Mañana*, en el cual se criticaba la actuación de Garulli en el *Fausto*. Éste ni corto ni perezoso envió una carta al articulista (de la que se hicieron eco varios periódicos gallegos) en la que le decía «Creo que convenga a V. estudiar cuáles y cuántas son las notas musicales, antes de atreverse a criticar de arte y de artistas; y procure de mejorar sus orejas... fue un do y no de falsete, en lugar de la bemol; y hará V muy bien si me escuchara mejor en todo el *Fausto*, porque le aseguro que valgo *mucho más* de cuanto pueda comprender su grande inteligencia». En *La Ducha* se burlarán de los críticos que escribían en *La Mañana* señalando que se vieron obligados a rectificar, alabando grandemente a Garulli con una reseña que había sido corregida por el propio director de orquesta para no volver a cometer errores.

En contrapartida la ciudad herculina no tardará mucho en volver a escuchar a *Lohengrin*. En 1908 y con un elenco de lo más apropiado para la ocasión en el que participa Francisco Viñas, el cantante wagneriano del momento, se presenta nuevamente la obra en el Teatro Principal.

Las óperas representadas tienen una crítica desigual que, en todo caso, mejora a medida que avanza la temporada, pero que en general aplaude sin tapujos a la mezzo soprano Armida Parsi o la soprano dramática Ortega Villar²⁴. La orquesta de 40 integrantes estaba formada nada menos que por 32 profesores del Teatro de la Real que debió ser reforzada con algún músico local o de otras zonas del país que se solían contratar para las temporadas de música escénica.

En un principio la orquesta fue dirigida por el maestro Pettinella pero sus desavenencias con los músicos llegaron a ser tales, que renuncia antes del fin de la temporada teatral²⁵. El asunto fue zanjado contratando a Ricardo Villa para la dirección orquestal que será quien, finalmente, dirige en las dos presentaciones del *Lohengrin*.

Pero sin duda la llegada más esperada durante la temporada fue la del tenor Francisco Viñas. La expectación que causaba su presentación del *Lohengrin* en La Coruña se pone de manifiesto no sólo en los artículos de prensa que constantemente anuncian su llegada, sino también, en las personas que deseaban asistir al teatro sólo para verlo, como es el caso del músico Ramón Arana:

Sr D Eduardo Puig [...]

No sé si este año podré ir por ahí. Tengo interés, sin embargo, en oír a Viñas en *Lohengrin*: pero no sé cuando actuará el tenor, y si no canta aquella ópera en sábado o domingo, difícilmente le oiría.

Según aseguran en *La Ducha* Ramón Arana decidió entonces escribir algo sobre el *Lohengrin* que se iba a presentar, para que fueran conocidos aspectos de ésta y no volvieran a meter la pata de semejante modo: «Pizzicato, el distinguido cronista musical, que reside en Ferrol, se compadeció de tanta barbaridad. / Pensó en hacer algo que enseñase a *La Mañana* lo que era música, arte y artistas, y aprovechando el próximo estreno de *Lohengrin* escribió un artículo acerca de Wagner y esa ópera suya. / Meditó bastante a quien poder dedicar el trabajo, es decir, a quien podía hacerle más falta. / ¿Habría otro, - entre sí decía / - más bruto y tonto que Cal? / Y como no halló la respuesta por ninguna parte, a él le soltó la dedicatoria» (Cadavieco, 1897: 1-2).

²³ En la prensa hemos podido ubicar solo cuatro de las seis funciones dadas: *La Favorita* (4/6/1897), *Fausto* (5/6/1897), *Cavallería rusticana*, 1^{er} acto del *Fausto*, 3^{er} acto del *Rigoletto* (6/6/1897) y *Carmen* de la que desconocemos la fecha. (Un espectador, 1897).

²⁴ Hemos podido rastrear las siguientes funciones en la prensa: *Mefistófeles* (19/4/1908), *El Profeta* (25/4/1908), *Mefistófeles* (26/4/1908), *Sansón y Dalila* (28 y 29 /4/1908), *Fausto* (30/4/1908), *Aida* (2/4/1908), *Orfeo* (3/4/1908), *Aida* (5/5/1908), *La Favorita* (6/5/ 1908), *Lohengrin* (9 y 10/5/1908), *Aida* (12/5/1908).

²⁵ A. (1908): "Teatro. Mefistófeles". *La Voz de Galicia* (La Coruña) 28 de abril, 1.

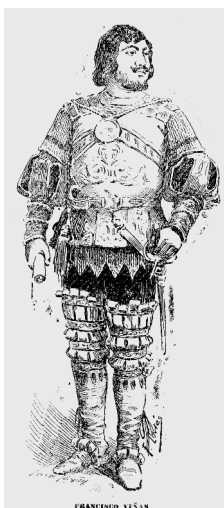
Si V. fuera tan amable que me informare a tiempo, se lo agradecería muy de veras.
Por la prensa de ahí me voy enterando de las peripecias [...]

Ramón Arana

Ferrol abril 26 de 1908²⁶

A pesar de que la ópera se representa el sábado y el domingo, Arana finalmente no podrá asistir: “Lo siento de veras por no tener la satisfacción de oír a Viñas en *Lohengrin*. ¡Hay que resignarse!”²⁷.

En todo caso la prensa recoge que la representación fue un éxito. Ya no se hacen artículos didácticos –seguramente por considerarlos innecesarios al ser una obra ya conocida– sino sólo aquellos que hablan de la representación:



Retrato de Francisco Viñas publicado en *La Voz de Galicia*, 10/5/1908

²⁶ BPDC. *Fondo Canuto Berea*. AB-56. Al día siguiente Arana vuelve a pedirle a Puig información sobre la representación de las obras: «Ruego que en la unida hoja telegráfica apunte los nombres de las óperas que se ejecutarán el domingo y lunes, deseo saberlo por si puedo ir a esa y prepararme con tiempo» (BPDC. *Fondo Canuto Berea*. AB-56).

²⁷ BPDC. *Fondo Canuto Berea*. AB-56, Ferrol, 8/5/1908. El que fuesen desde otras ciudades a ver la ópera era algo habitual por lo que en *El Correo Gallego* nos dirán en los inicios del abono que “toda Galicia desfilará por el teatro Principal de la Coruña” (Fernández, 1908: 2). En esta temporada se llega a organizar excursiones para ir desde Ferrol a Coruña. Otro tanto hacen desde Tuy y Pontevedra cuando la compañía se traslada a Vigo [(1908): “A través de Galicia”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 24 de abril, 1; (1908): “A través de Galicia”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 18 de mayo, 1; (1908): “Apuntes noticieros”. *El diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 19 de mayo, 2].

Registremos la fecha. Difícil es que veamos pronto en el ennoblecido escenario de nuestro primer teatro, después que la temporada termine, un conjunto tan perfecto como el de anoche [...]

Dediquemos a Viñas, el tenor insigne, el más efusivo de nuestros aplausos. Estuvo sencillamente colosal.

Desde que hizo su aparición poética en el primer acto, cautivó al auditorio el gran artista. Y después, pese a lo abstruso de la música, tan grande, tan pródiga en bellezas como tan difícil, en una sola audición, para un público que aunque orientado hacia Wagner con la mejor de las voluntades, todavía no puede desentrañarle plenamente, triunfó también, con triunfo completo.

Cantó de modo prodigioso. Su voz extensa, dulce, acariciadora; su ademán sobrio, la gallardía de su apostura, hasta la misma espléndida riqueza de sus trajes, subyugaron al reverente concurso (A., 1908: 1).

Como era habitual en Viñas –según nos indican las crónicas bonaerenses de Emilia Pardo Bazán (Sinovas, 1999: II, 872)– repitió el *raconto* en castellano ante un público que lo aplaudió completamente arrebatado, tanto en la primera como en la segunda función de la obra²⁸.

Al igual que había ocurrido en 1897, la compañía, una vez terminadas sus actividades en Coruña, salió de gira a otra ciudad gallega. En este caso se trató del teatro Tamberlick de Vigo en donde se dieron siete funciones entre las que se incluyó la ópera wagneriana²⁹. Según las referencias que he podido localizar, el 18 de mayo de 1908 se hizo la primera representación del *Lohengrin* en la ciudad olívica en la que participó Francisco Viñas. Una vez terminado el abono la compañía, creada *ad hoc* para la ocasión, fue disuelta³⁰.

Si bien no tanto como lo hiciera en Madrid, *Lohengrin* se vuelve un habitual en La Coruña interpretándose nuevamente cuatro años después. Esta temporada, sin embargo, será de mucha peor calidad que la anterior algo que la crítica, a pesar de intentar ser condescendiente, deja entrever. El mayor problema, sin duda alguna, lo constituyó la orquesta. A pesar de haber contratado a Arturo Saco del Valle, nada menos que el mismo que había dirigido en 1911 el histórico *Tristán e Iseo* del Teatro Real, la orquesta no era sino una agrupación hecha para la ocasión la cual no cumplía con los requerimientos mínimos necesarios. La prensa se la-

²⁸ (1908): “Teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 12 de mayo, 2.

²⁹ Se comenzó, con un retraso de tres días, el 15 de mayo de 1908. Las óperas interpretadas fueron *Sansón y Dalila*, *El Profeta*, *Orfeo*, *Aida* (interpretada dos veces, una de ellas el 22/5/1908) y *Lohengrin* (18/5/1908). (Duende, el, 1908: 3).

³⁰ (1908): “A través de Galicia”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 23 de mayo, 1.

menta de esto, a veces con no poca sorna, y comentan todas las pericias sufridas³¹, la principal de ellas, la suspensión del *Lohengrin* que estaba pautado para la segunda función. Se ven en la necesidad de contratar instrumentistas a toda prisa y, si bien el resultado no fue perfecto, sirvió para poder seguir con la temporada y presentar, el 14 de mayo de 1912, el tan esperado *Lohengrin* con una aceptable calidad (Sigfredo, 1912b: 3).

Wagner había calado. Atrás quedaba ya la temporada de 1897 en la que se había considerado imprescindible “educar” al público en el universo wagneriano. Ahora, ese mismo público tenía el “gusto ya adaptado” a las obras del compositor alemán³².

3.2 *Tannhäuser* en Galicia. La temporada de 1907

En 1907 la compañía organizada por el director de orquesta Ricardo Villa, lleva a La Coruña una temporada en la que se presenta, entre otras óperas, el *Tannhäuser* de Richard Wagner, primera representación de esta ópera en Galicia³³. La compañía estaba formada, nuevamente, por artistas del Teatro Real de Madrid, con una orquesta de 42 integrantes y bajo la dirección de escena de Paolo Lorenzana³⁴. Su presentación, después de una época en que el Teatro Principal había pasado una mala racha, fue todo un éxito de taquilla. La demanda fue tal que hubo familias que se vieron en la necesidad de compartir abono y, si bien en algunas representaciones concretas asistió poco público, no fue éste el caso de las del *Tannhäuser* que contó con llenos totales. En todo caso, la recepción general fue tan buena, que la compañía decidió abrir un segundo abono.

³¹ Sigfredo, 1912a: 1; Sigfredo, 1912: 1; (1912): “Compañía de ópera”. *El Noticiero de Vigo: diario católico: diario independiente de la mañana* (Vigo) 29 de abril, 4.

³² Al finalizar su temporada en La Coruña, la compañía se traslada a Vigo en donde presenta, *Tosca*, *Sansón y Dalila*, *Aida* y, por supuesto, el *Lohengrin* que se hace el 29 de abril de 1912 [(1912): “La ópera en Vigo”. *El eco de Galicia: diario católico e independiente* (La Coruña) 24 de abril, 1].

³³ Las óperas representadas de las que hemos podido recabar la fecha son: *Sansón y Dalila* (30/3/1907), *Cavalleria rusticana* (2 y 4/4/1907), *Pagliacci* (2 y 4/4/1907), *Orfeo* (3/4/1907), *Sansón y Dalila* (5/4/1907), *Orfeo* (6/4/1907), *Un ballo in maschera* (7/4/1907), *Otello* (11 y 12/4/1907), *La Bohème* (14/4/1907), *Tannhäuser* (20 y 21/4/1907), *Tosca* (24 y 26/4/1907), *Sonámbula* (25/4/1907), *Lucía de Lammermoor* (27/4/1907), *Sonámbula* (28/4/1907), *Tosca* (29/4/1907), *Lucía de Lammermoor* (I acto), *Tannhäuser* (obertura y III acto), *Barbero de Sevilla* (un acto) (30/4/1907).

³⁴ (1907): “Teatro. La compañía de ópera”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 17 de marzo, 3. En la prensa también se indica que Eduardo Puig, representante de la casa Berea, se encuentra en Madrid ultimando detalles, por lo que debió ser él uno de los que auspició la venida de la compañía. [(1907): “Informaciones. Compañía de ópera”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 24 de marzo, 6].

En total se hicieron tres representaciones de la obra wagneriana, la tercera de ellas parcial. En ellas se dieron muestras de la expectación que causaba el *Tannhäuser*, no sólo porque el público acudió en masa sino también, porque fue escogida su representación después de un plebiscito entre los abonados, resultado que sorprendió hasta al mismo crítico de *La Voz de Galicia*, decidido pro-wagneriano³⁵.

La prensa anuncia su representación y, al igual que ocurre diez años atrás cuando es presentado *Lohengrin*, se ven en la obligación de explicar en qué consiste tanto el *Tannhäuser*, como la revolución wagneriana³⁶. Desde la *Revista gallega*, si bien llegan a alabar la representación, no pierden oportunidad para burlarse de aquel tipo de público al que, a pesar de aburrirle sobremanera Wagner, fingen estar encantados con sus obras: “—¡Esto es música!—, decía el vecino de la fila 6ª, aturdiéndonos con sus aplausos, después de haber saboreado entre los placeres soporíferos de un reparador sueño, la brillante página musical que comprende la magistral obertura de Tannhausser” (Fouciños, 1907: 4).

En contrapartida desde *La Voz de Galicia* no se burlan del público sino que lo alaban porque su nivel ha mejorado, lo que no quiere decir para el articulista otra cosa sino que Wagner es cada vez más aceptado y admirado:

Le hemos perdido el miedo a Wagner —el temeroso ogro germánico— oyendo a *Lohengrin*. Le hemos rendido anoche pleitesía escuchando la dulce y enérgica historia del caballero *Tannhäuser*. Vamos bien. Cuanto tienda a elevar el nivel intelectual de los públicos, a educarles artística y socialmente, merece altas y sonoras felicitaciones. No sólo de pan vive el hombre, y estos delicados manjares pocas veces se sirven en nuestros manteles de lino galiciano [...]

Consignemos otra verdad evidente: *Tannhäuser*, tal como fue cantado y presentado anoche, puede ser oído con aplauso por público más exigente. Bien nos temimos que sucediese lo contrario. No se cumplieron los temores, y lo decimos³⁷.

En la época que nos ocupa *Tannhäuser* no volvió a ser interpretado. Hubo, sin embargo, un intento de reposición en 1914, una temporada que prometía ser excepcional. Muestra de la aceptación wagneriana es que se pensaban presentar

³⁵ Se abrió una votación entre los abonados para ver si se presentaba *Tosca* o *Tannhäuser*. A pesar de que desde las filas de *La Voz de Galicia* se abogaba por la segunda, en un primer momento gana *Tosca*, recibiendo 108 votos contra los 104 de *Tannhäuser*. Sin embargo, finalmente otros abonados votan tardíamente por el *Tannhäuser*, con lo que ésta gana. El articulista de *La Voz de Galicia*, que consideraba que estaba solo en su elección, no puede disimular su alegría: “Entramos de lleno en la ‘revolución musical’. ¡Oh, Wagner!” (1907): “Teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 11 y 13 de abril, 1).

³⁶ X. (1907): “De música. Wagner-Tannhäuser”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 20 de abril, 1.

³⁷ (1907): “Teatro. Tannhäuser”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 21 de abril, 1.

tres de sus óperas, *Lohengrin*, *Tannhäuser* y *La Walkiria*, además de *Carmen*, *Fausto*, *Proserpine* y *Sansón y Dalila*. Las dos últimas iban a estar dirigidas nada más y nada menos que por el propio Saint-Saëns. La prensa, entusiasta, se hace eco de la noticia. Sin embargo, según se indica en una nota manuscrita, finalmente la compañía no llegará a presentarse, porque el abono abierto no respondió a lo que se necesitaba para cubrir los gastos³⁸.

3.3 Wagner no está entre nosotros: la disputa pro-anti wagneriana y la música gallega que nunca fue

Las diferentes presentaciones de obras wagnerianas dieron pie a que en la prensa se manifestaran los que estaban a favor o en contra del músico alemán. Si bien en un principio se trata de dos bandos claramente diferenciados poco a poco las discrepancias se irán atenuando, diluyéndose con ello la línea divisoria pero, también, el carácter de vanguardia del movimiento wagneriano. Podemos asegurar así que Wagner murió de éxito cuando llegó el momento en que hasta los más conservadores lo alaban.

En la temporada de 1897 las posiciones estaban todavía claramente diferenciadas. Desde la trinchera de la *Revista gallega* se manifestaba «Orsino», un anti-wagneriano que si bien por la cortesía con la compañía que nos visita no saca toda la artillería, deja sin embargo completamente clara su predilección por la escuela italiana:

Y surgió *Lohengrin*.

Y el genial maestro amalgamó desconcertadas melodías.

Y la melancólica y sentimental música de los inspirados Bellini, Donizzetti, Verdi y Rossini refugiose en el santuario de las almas candorosas, atemorizada de la bazaría con que en son de conquista invadió sus feudos la dominadora avalancha de los *Tanhauser*, los *Nibelungos*, *Parsifal*, *Maestros cantores* y *Lohengrin*.

No obstante, los que recordamos desde la niñez las bellísimas cadencias de la escuela italiana [...] aún damos albergue en nuestra alma a las inmortales obras que nos legaron los incomparables maestros, y no podemos aceptar de lleno la música científico-filosófica que ha venido a evolucionar en la segunda mitad del actual siglo, haciendo dividir las opiniones y pretendiendo sepultar en el pasado, lo que aún es del presente, en holocausto a las codicias del porvenir.

Será nuestro modo de pensar el de los indoctos, el de los ignorantes; pero con la venia, o sin ella, de los *sabios*, seguimos pensando hoy como ayer sin que nos hagan variar de opinión cuantos denuestos se nos prodiguen (Orsino, 1897a: 5).

³⁸ AMC. *Fiestas, funciones y diversiones públicas*. 8440-20.

La acusación de *sabiondos* que llevaba implícita la idea de que para poder entender al músico de Leipzig hacía falta el conocimiento de diferentes ciencias, en vez de ser criticada por el articulista de *La Voz de Galicia*, hombre pro-wagneriano, es asumida sin complejos por él. “Sin que nos metamos a analizar ni discutir la reforma del maestro, no tanto por no ser este lugar ni ocasión de hacerlo, como por carecer de los conocimientos y erudición necesaria para tan ardua empresa...” (Fusa, 1897a: 2) nos dirá el autor, dando por hecho la complejidad de su música y su incapacidad para entenderla cabalmente. En todo caso, en la prensa no llega a haber fuego cruzado. Cada uno desde su atalaya manifiesta su postura, pero sin enzarzarse con el contrario.

A pesar de que en su discurso de 1906 Emilia Pardo Bazán señala que los defensores de lo italiano iban ganando, lo cierto es que cuando llega la compañía que hará el *Tannhäuser* en 1907 algo había cambiado. En *La Voz de Galicia* prosigue, ahora con nuevo crítico, la defensa pro-wagneriana: “Yo confieso ingenuamente, candorosamente quizá, que, de la temporada toda, eso solo –*Orfeo* y *Tannhäuser*– será lo único que quede, vivo y perdurable, en mi recuerdo”³⁹. “Wagner el milagroso” es de las pocas cosas que importan al crítico de *La Voz de Galicia*, periódico que sigue en la misma línea editorial de los años anteriores.

Sin embargo, en la *Revista gallega* se han producido cambios. Algo anuncia ya el seudónimo del nuevo crítico, «Nelusko», que si bien no apunta a gustos wagnerianos cuando menos lo hace a un Meyerbeer. Su posición ya no es contraria a la música de Wagner, sino conciliadora con ambos bandos:

Rindamos culto de admiración los amantes de la buena música a los inmortales de la nueva época; pero no desdeñemos con dejos de ingratitud a los antiguos, que si aquéllos hablan con elocuente lenguaje a la inteligencia, éstos deleitan con plácides inocentes al corazón, núcleo de los afectos.

Admiremos a Mozart, a Beethoven, a Wagner, mas no releguemos al olvido a Bellini, a Donizetti, a Rossini, comprendiendo en nuestro grato recuerdo al sublime Verdi, tanto en su período primitivo como en el evolutivo, o sea de moderna transición, pues todos ellos merecen nuestro acatamiento y respeto (Nelusco, 1907: 5).

Algo muy distinto consideraba el crítico de *La Voz de Galicia*, quien señala los errores de la música italiana que Wagner ha corregido, dándole sentido cabal al drama y eliminando todas las partes superfluas que existen en las óperas italianas y que, por lo mismo, el crítico considera inferiores:

³⁹ (1907): “Del teatro. Despedida”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 30 de abril, 1.

Wagner se ha propuesto combatir ciertas formas convencionales que en la ópera italiana se arraigaron a principios del siglo pasado. Nada más contrario a la verdad del drama [...] que esas piezas cortadas por patrón invariable; esa *cavaleta* que ha de existir sin remedio [...] las piezas a solo traídas por los cabellos para que se luzca cada una de las partes principales [...] los rellenos vulgares para dar lugar a que el cantante se repose, dé un paseíto y llegue fresco a cantar en la embocadura... los coros en semicírculo o en fila, moviendo automáticamente los brazos a un mismo tiempo, indiferentes a lo que pasa en la escena y sin importarles que quemen viva a la *prima donna* o den tormento al tenor; todas éstas y muchas cosas más merecían un correctivo y Wagner lo ha aplicado vigorosamente y con resultado (X., 1907: 1).

Para 1912 y ya sin la *Revista gallega* en circulación, se da lugar a la devoción wagneriana sin contrincantes. El seudónimo del nuevo crítico de *La Voz de Galicia*, “Sigfredo”, lo dice todo. Pero todavía más llamativos son los artículos que escribe, en principal las entrevistas que realiza a los cantantes y que se publican bajo el título “Antes de alzarse el telón”. La pregunta obligada de todas ellas –en ocasiones sin venir mucho a cuento– es si son devotos de Wagner. De hecho parece dividir a los cantantes entre aquellos que lo alaban como Josefina de Mano o Patino y los que no, como Nini Frascani (Sigfredo, 1907: 1-2).

En todo caso la aceptación wagneriana en Galicia parece ser todo un hecho. Esto se manifiesta claramente cuando un autor, considerado anticuado por parte de la crítica como lo es José Baldomir, alabe la música de Wagner. Resulta esto especialmente llamativo si tomamos en cuenta que la visión de Baldomir como un compositor anticuado, se gesta en la primera década del siglo XX, no solo cuando el modelo wagneriano estaba en auge sino, también, por dos wagnerianos: Ramón de Arana⁴⁰ y Emilia Pardo Bazán⁴¹. Esto no impide el hecho de que, cuando en 1944 responda al discurso de ingreso de Alberto Garaizábal

⁴⁰ La posición pro-wagneriana de Ramón de Arana se pone de manifiesto no solo en las cartas transcritas aquí en las que indica su deseo de asistir a las representaciones de sus obras sino, también, en algunos de los artículos que le dedica al compositor como el realizado en 1897 sobre *Lohengrin* y del que ya hemos hecho mención, o el dedicado en 1904 a *Los maestros cantores* (Arana, 1904: 1-2). Agradecemos al prof. Javier Garbayo la amabilidad de habernos facilitado este artículo.

⁴¹ Para la apreciación de Baldomir como un compositor anticuado véase (Capelán, 2012: 234-237). El plantear que no le satisfacía la música de Baldomir debió de ser un trago amargo para el crítico ferrolano, quien era amigo del compositor. Muestra de ello es una carta que le escribe a Eduardo Puig en la que le dice: “¿Mejóro el maestro Baldomir en su productividad artística? ¿Valen más que las anteriores melodías de que, según V. publicó ahora? ¿Sigue escribiendo a lo Tosti galleguizado? Que me de, a lo menos, su opinión autorizada, porque, y a pesar de que el maestro no me honró, remitiéndome dichas últimas melodías, estaba dispuesto a dedicarle unos papelitos, aún a riesgo de perder completamente su hartó deseada amistad” (BPDC. Fondo Canuto Berea. AB-55, “Carta de Ramón de Arana a Eduardo Puig”, Ferrol, 22/5/1904).

en la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña, dedique la mayor parte de su texto a hablar de Richard Wagner a quien no ve como un vanguardista (contra los que Baldomir luchaba⁴²) sino como un continuador de los compositores anteriores⁴³.

Pero a pesar de ver a Wagner como un autor que había tomado la esencia de su música de la cultura popular –algo que Baldomir también pretendió con su obra– lo cierto es que éste nunca siguió la estética wagneriana. La propuesta realizada por Pardo Bazán en el Certamen de composición musical de 1906 no tuvo calado pues no se llegó a dar una escuela compositiva de corte wagneriano.

Hasta donde conozco sólo existió un intento wagneriano. El de Víctor Said Armesto con su *Flor del agua* musicalizada por Conrado del Campo⁴⁴. No fue ésta, sin embargo, la única obra escénica que pudo haber realizado. En 1904 Baldomir le



Retrato de José Baldomir, RAG

⁴² Esclarecedor a este respecto es su artículo *As últimas tendencias d'a música* en las que critica duramente a todos los “istmos” que se habían dado en lo que llevaban de siglo (Baldomir, 1923: 14-15).

⁴³ RAG. C 50/2, “Contestación de José Baldomir al discurso de ingreso de Alberto Garaizábal en la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario”, 1944, pp. 22-24.

⁴⁴ La zarzuela *La flor del agua* se estrenó el 26 de junio de 1914 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. No se volverá a poner en escena y nunca se escuchará en Galicia hasta 2014, en la conmemoración del centenario de la muerte de Said. No pasará lo mismo ni con *Las Golondrinas* ni con *Maruxa*, obras afines que se pondrán en escena en Coruña en 1915 (AMC. 8440/20, “Fiestas, funciones y diversiones públicas”).

propone hacer el libreto para una ópera sobre la leyenda que Curros Enríquez había convertido en poema: *A Virxe do Cristal*. A pesar de que el compositor asegura que aceptó y que ésta no se llevó a cabo únicamente por la muerte prematura de Said, nos inclinamos a pensar que en realidad nunca le tentó la idea, con lo que la obtención previa de su plaza de catedrático, sería una mera excusa⁴⁵.

Una de las razones que hacían poco deseable el escribir el libreto es que le fuese planteada por José Baldomir, un músico que si bien era conocido, no tenía el suficiente reconocimiento a nivel nacional. Este hecho (por lo demás superable pues el mismo compositor Conrado del Campo tampoco tenía experiencia en música escénica) se acrecentaba por la situación de no ser Baldomir un compositor wagneriano como Said Armesto desearía.

A esto hemos de unir el tema escogido. Si bien tomado de la cultura popular, la leyenda de *A Virxe do Cristal* no debió tentar a Said Armesto: demasiado pegada a la realidad y la religión y sin vías para la ensoñación que pretendía. Basta comparar los personajes de *La flor del agua* (en la que se mezclan juglares, princesas y gnomos) con la de *A Virxe do Cristal* (de carne y hueso con excepción del hada del prólogo) para darse cuenta de las diferencias no sólo de los libretos finales sino del tema mismo⁴⁶. Si en *La flor del agua* Said lleva el romance original a lo profano, quitándole cualquier referencia a la Virgen (Villanueva, 2014a: 13), en *A Virxe do cristal* esta “profanación” era inviable. Son éstas, a mi entender, las razones por las que Said Armesto no escribirá el libreto y José Baldomir ha de buscar otro escritor que, finalmente, no es otro que Ramón Cabanillas.

A Virxe do Cristal no será la única música escénica para la que Cabanillas escriba un libreto. Además del muy conocido *Mariscal* hará una zarzuela, hoy en día desconocida. Fue ésta una solicitud que le realizaron después de oír el poema sinfónico que había escrito para Ricardo Fortes Alvarelllos, compositor gallego residente en Cuba desde 1908⁴⁷. Si bien en un principio la idea no le tienta, final-

⁴⁵ Para los avatares de la ópera *A Virxe do Cristal* que, a pesar de terminarse nunca se llevó a escena, véase (Capelán, 2012: 254-259).

⁴⁶ Para el libreto de *La flor del agua* véase Trillo y Villanueva (2013: XXIX-XLV). Para el de *A Virxe do Cristal* Cabanillas (2002: 81-122).

⁴⁷ El poema sinfónico, titulado *A noite do gaitero*, es comentado en una carta que Cabanillas envía a Manuel Sánchez Peña, de la siguiente manera: “Fortes está terminando un poema sinfónico que he escrito por complacerle. Se titula *A noite do gaitero*. Literariamente dicen que es muy buena: prosa poética y verso sentimental y patriótico. Es largo, como de 50 minutos de duración, y tiene como números saliente, por el orden con que figuran en la composición, la descripción de la tarde, un alalá camino de la ermita, un recital que describe la alcoba en que el viejo gaitero evoca el pasado, la canción del protagonista, trozo melódico de una dulzura exquisita, y el número final en que la aldea, de vuelta de la romería, rodeando la choza en que muere la canción, invoca el lema de la

mente terminará accediendo a escribir el libreto. La obra nos interesa especialmente no sólo por haberse compuesto en el mismo año que *La flor del agua* sino por compartir con ella la ambientación en la noche de San Juan. Así le explicaba su libreto Ramón Cabanillas a su amigo Manuel Sánchez Peña:

Mi querido Manolo...

Por mi parte he terminado la zarzuela melodramática de que te hablaba en mi anterior. Fortes está, ahora, liado con la música. El primer cuadro tiene sabor cambadés, se desarrolla a orillas del mar y al anochecer del día de San Juan. Sin vanidad: los literatos con quien he consultado el argumento me han dicho que era muy teatralizable. Si tengo tiempo para copiarla te la mandaré...

Ramón⁴⁸

El tema de la noche de San Juan venía tentando a Cabanillas desde hacía dos años. En 1912 quería escribir algo sobre ella pero, el hecho de tener constantemente en la mente *A noitiña de San Xoán* de Alfredo Brañas, le hace temer que le salga un mero plagio⁴⁹. Sin embargo, finalmente dejará de lado tanto esta inquietud como la de creerse incapaz de realizar una zarzuela y escribirá el libreto. Menos de un mes después, la música ya estaba lista como manifiesta Cabanillas en una nueva carta en la que señala: “No sé si será cariño de papá, pero el caso es que me parece buena. Y, desde luego, la música me parece mejor”⁵⁰. Sabemos que el prelude de la zarzuela fue presentado el 9 de agosto de 1914 en un almuerzo-homenaje que le hicieron a Ramón Cabanillas sus amigos⁵¹, pero desconocemos si la obra llegó a representarse completa así como el estilo musical de la misma, si bien es de suponer que estaría alejada de la estética wagneriana de *La flor del agua*.

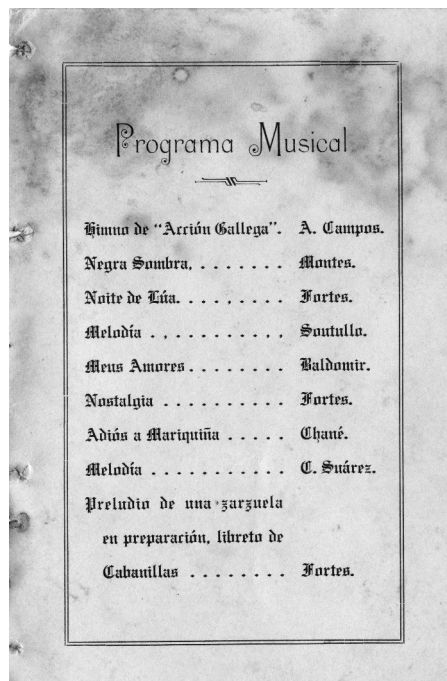
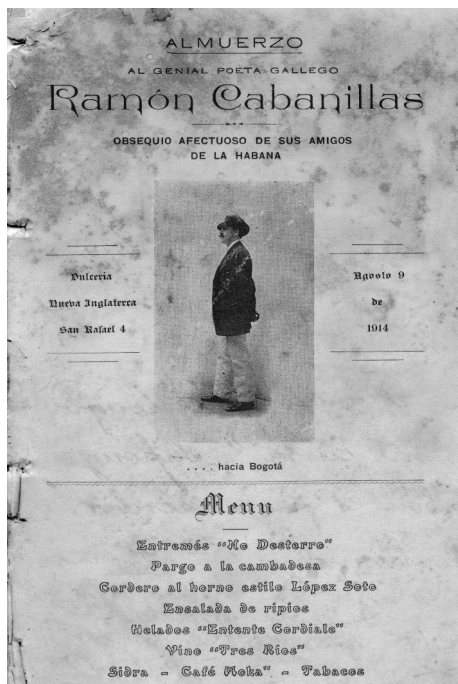
vieja Suevia pidiendo en una mezcla de nocturno y plegaria el florecimiento del viejo credo de la región gallega. Me animan ahora a que escriba una zarzuela de corte melo-dramático. Ni me creo capaz ni tengo tiempo ni humor: insisten de tal modo, sin embargo, que ¡quien sabe! Tal vez me anime” (RAG, *Fondo Manuel Sánchez Peña*, 230/54, “Carta de Ramón Cabanillas a Manuel Sánchez Peña”. Habana, 31/1/1914).

⁴⁸ RAG, *Fondo Manuel Sánchez Peña*. 230/51, “Carta de Ramón Cabanillas a Manolo Sánchez Peña”, Habana, 12/5/1914.

⁴⁹ RAG, *Fondo Manuel Sánchez Peña*. 230/28, “Carta de Ramón Cabanillas a Manuel Sánchez Peña”, Habana, 31/1/1914.

⁵⁰ RAG, *Fondo Manuel Sánchez Peña*. “Carta de Ramón Cabanillas a Manuel Sánchez Peña”, 230/44, Habana, 9/6/1914. Para referencias de otras obras escénicas de Ricardos Fortes véase (Garbayo, 2008: 180).

⁵¹ RAG, *Fondo Manuel Sánchez Peña*. 230/62, 9/8/1914.



Programa en el que se interpretó el preludio de la Zarzuela de Fortes-Cabanillas

Conclusiones

El regeneracionismo pro-wagneriano que en Galicia podemos ubicar entre la última década del siglo XIX y, aproximadamente, hasta la creación de *As irmandades da fala* en 1916, si bien contó con defensores de la altura intelectual de una Emilia Pardo Bazán, un Víctor Said Armesto o del mismo Ramón Arana, le faltó un verdadero entramado musical que lo pudiera llevar a la práctica.

No fue más que un sueño de intelectuales, la mayor parte de las veces incomprendidos o comprendidos a medias. En la vida real la posición pro o anti wagneriana se limitó a alabar o criticar las obras del compositor alemán, pero no a auspiciar una escuela de compositores que se inspiraran en su modelo, algo por lo demás harto difícil en un lugar en el que no existía escuela compositiva. Wagner se constituyó así en un problema de recepción, no de creación como pretendía Emilia Pardo Bazán en su —todavía hoy— poco comprendido discurso de 1906.

Said Armesto con su *Flor del agua* fue quizás, el único intento gallego de una obra de carácter wagneriano. Demasiado tarde diremos, pues como bien señala Carlos Villanueva la obra nació muerta. La nueva corriente que mirará primero a los franceses y después a los rusos y que tuvo un mayor calado en Galicia, la sepultará apenas nacida.

El sueño acariciado por Emilia Pardo Bazán no se cumplió: el Wagner gallego nunca llegó.

Obras citadas

- [s.a] (1897): “En el teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 19 de mayo, 2.
- [s.a] (1897): “En el teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 21 de mayo, 3.
- [s.a] (1899): “De la región”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 5 de marzo, 3.
- [s.a] (1906): “Certamen de composición musical”. *El norte de Galicia: diario político y de información* (Lugo) 6 de octubre, 2.
- [s.a] (1906): “Discurso de la Sra. Pardo Bazán”. *El eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las repúblicas Sud americanas* (Buenos Aires) 10 de noviembre, 2-4.
- [s.a] (1906): “Ecos provinciales”. *Diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 20 de octubre, 2.
- [s.a] (1906): “El certamen de composición”. *El regional: diario de Lugo* (Lugo) 6 de octubre, 1.
- [s.a] (1906): “Los festejos de ayer. El homenaje a Montes”. *El regional: diario de Lugo* (Lugo) 9 de octubre, 2.
- [s.a] (1906): “Huésped ilustre. Nuestro saludo”. *El norte de Galicia: diario político y de información* (Lugo) 6 de octubre, 2.
- [s.a] (1906): “La música gallega”. *La correspondencia gallega. Diario de Pontevedra* (Pontevedra) 11 de octubre, 2.
- [s.a] (1906): “La señora Pardo Bazán en Lugo”. *El diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 8 de octubre, 2.
- [s.a] (1906): “Nuestras fiestas”. *El norte de Galicia: diario político y de información* (Lugo) 9 de octubre, 2.
- [s.a] (1907): “Del teatro. Despedida”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 30 de abril, 1.
- [s.a] (1907): “Informaciones. Compañía de ópera”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 24 de marzo, 6.
- [s.a] (1907): “Teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 11 de abril, 1.
- [s.a] (1907): “Teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 13 de abril, 1.
- [s.a] (1907): “Teatro”. La compañía de ópera”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 17 de marzo, 3.
- [s.a] (1907): “Teatro. Tannhäuser”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 21 de abril, 1.
- [s.a] (1908): “Apuntes noticieros”. *El diario de Pontevedra: periódico liberal* (Pontevedra) 19 de mayo, 2.
- [s.a] (1908): “A través de Galicia”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 24 de abril, 1.
- [s.a] (1908): “A través de Galicia”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 18 de mayo, 1.
- [s.a] (1908): “A través de Galicia”. *La idea moderna: diario democrático en Lugo* (Lugo) 23 de mayo, 1.
- [s.a] (1908): “Teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 12 de mayo, 2.
- [s.a] (1912): “Compañía de ópera”. *El noticiero de Vigo: diario católico: diario independiente de la mañana* (Vigo) 29 de abril, 4.
- [s.a] (1912): “La ópera en Vigo”. *El eco de Galicia: diario católico e independiente* (La Coruña) 24 de abril, 1.
- A. (1908): “Teatro. Mefistófeles”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 28 de abril, 1.

- Arana, Ramón (1904): “Musiquerías. El ‘vorspiel’ de ‘Los maestros cantores’”. *El correo gallego* (Ferrol) 29 de julio, 1-2.
- A.Z. (1997): “Tiples de ópera”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 6 de junio, 4-5.
- Baldomir, José (1923): “As últimas tendencias d’a música”. *Eco de Galicia* (Habana) 10 de mayo, 14-15.
- Cabanillas, Ramón (2002): *A Virxe do Cristal. Lenda de Curros Enríquez axeitada para ópera*. Ferreiro, Manuel y Sanmartín, Goretti (eds). A Coruña: Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor.
- Cadavieco (1897): “La ópera y ‘La Mañana’ o Una de cal... y otra de arena”. *La Ducha* (La Coruña) 23 de mayo, 1-2.
- Capelán, Montserrat (2012): “Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir”. En Capelán, M. Costa, L. Garbayo, J. Villanueva, C. (eds.) *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 229-260.
- Carreira, Xoán M. (2005): “El primer encuentro coruñés de Amina y Lohengrin”. En *LIII festival de ópera de A Coruña*. A Coruña: Amigos de la ópera, 57-70.
- Casas Calvo, Nicolás Javier (2014). *Richard Wagner y la vida musical de A Coruña. Un exemplo de recepción wagneriana en Galicia*. Santiago de Compostela: Trabajo final de grado inédito - USC.
- Duende (el) (1908): “Espectáculos”. *El progreso: semanario independiente* (Pontevedra) 10 de mayo, 3.
- F[austo] (1897): “Lohengrin. Apuntes sobre esta ópera”. *El duende. Semanario satírico defensor de las clases productoras* (La Coruña) 23 de mayo, 2.
- Fernández (1908): “Notas artísticas. Mefistófeles”. *El Correo Gallego* (Ferrol) 22 de abril, 2.
- Fouciños (1907): “Ráfagas alegres”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 28 de abril, 4.
- Fusa (1897): “En el teatro”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 16 de mayo, 2.
- _____ (1897a): “En el teatro. Lohengrin”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 23 de mayo, 2-3.
- Garbayo Montabes, Javier (2008): “Notas sobre teatro lírico en el Centro Gallego de La Habana (1886-1940)”. En Alonso, Celsa; Guitiérrez, Carmen Julia; Suárez Pajares, Javier (coord.): *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU.
- González Herrán, José Manuel (2014): “Hace cien años: *Parsifal*, de Wagner, a través de las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán”. Ponencia en el congreso *Emilia Pardo Bazán periodista (1851-1921)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Herrero Figueroa, Araceli (2004): *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*. Lugo: Servicio de Publicaciones diputación provincial de Lugo.
- Lepe (1897): “Lohegrin”. *El Duende. Semanario satírico defensor de las clases populares* (La Coruña) 23 de mayo, 3.
- Liaño Pedreira, María Dolores (1998): *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. A Coruña: Diputación provincial de A Coruña.
- Nelusko (1907): “Teatro principal. Compañía de ópera”. *Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 28 de abril, 5.

- Ocampo Vigo, Eva (2001): *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf> (última consulta del 20/10/2014).
- Orsino (1897): “La semana teatral”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 23 de mayo, 5-6.
- _____ (1897a): “La semana teatral”. *Revista gallega. Semanario de literatura e intereses regionales* (La Coruña) 30 de mayo, 6.
- Pardo Bazán, Emilia (1906): “El certamen de composición musical. Discurso de Doña Emilia Pardo Bazán”. *El regional: diario de Lugo* (Lugo) 8 de octubre, 1-2.
- _____ (1906a): “El discurso de Doña Emilia Pardo Bazán en Lugo”. *Gaceta de Galicia: diario de Santiago* (Santiago de Compostela) 11 de octubre, 1.
- _____ (1914): “La vida contemporánea”. *La ilustración artística* (Barcelona) 21 de diciembre, 830.
- _____ (1919): “A música galega”. *A nosa terra* (A Coruña) 15 de abril, 6.
- Ríos, Xosé-Carlos (2012-2013): “Emilia Pardo Bazán ante el drama musical de Richard Wagner. Descubrimiento, admiración y pasión (1873-1921)”. En *La tribuna. Cuadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 9, 155-212.
- Said Armesto, Víctor (1911): *Tristán y la literatura rústica española*. Fondo SA / 16 (II), Fundación Barrié de la Maza.
- Serrano Alonso, Javier (2004): *Emilia Pardo Bazán en Lugo (San Froilán, 1906)*. Lugo: Exmo. Concello de Lugo consellería de cultura e turismo.
- Sigfredo (1907): “Antes del alzarse el telón. Figuras de la ópera”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 2, 3, 4 y 6 de abril, 1-2.
- _____ (1912): “Hablemos de ópera. Teatro Rosalía”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 8 de abril, 1.
- _____ (1912a): “La temporada de ópera. La función inaugural”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 7 de abril, 1.
- _____ (1912b): “Teatro Rosalía. Lohengrin”. *La Voz de Galicia* (La Coruña) 15 de abril, 3.
- Sinovas Maté, Juliana (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en la Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. La Coruña: Diputación provincial de A Coruña.
- Trillo, Joám y Villanueva, Carlos (2013): *La flor del agua, zarzuela en un acto. Conrado del Campo, libreto Victor Said Armesto*. Madrid: ICCMU.
- Un espectador (1897): “Desde la butaca”. *El correo gallego* (Ferrol) 5 y 8 de junio.
- Villanueva, Carlos (2014): *Victor Said Armesto. Una vida de romance*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (2014a): «Victor Said Armesto y el mundo de la zarzuela *La Flor del agua*». Ponencia del simposio *Victor Said Armesto e o seu tempo*.
- X. (1907): «De música. Wagner-Tannhäuser». *La Voz de Galicia* (La Coruña) 20 de abril, 1.