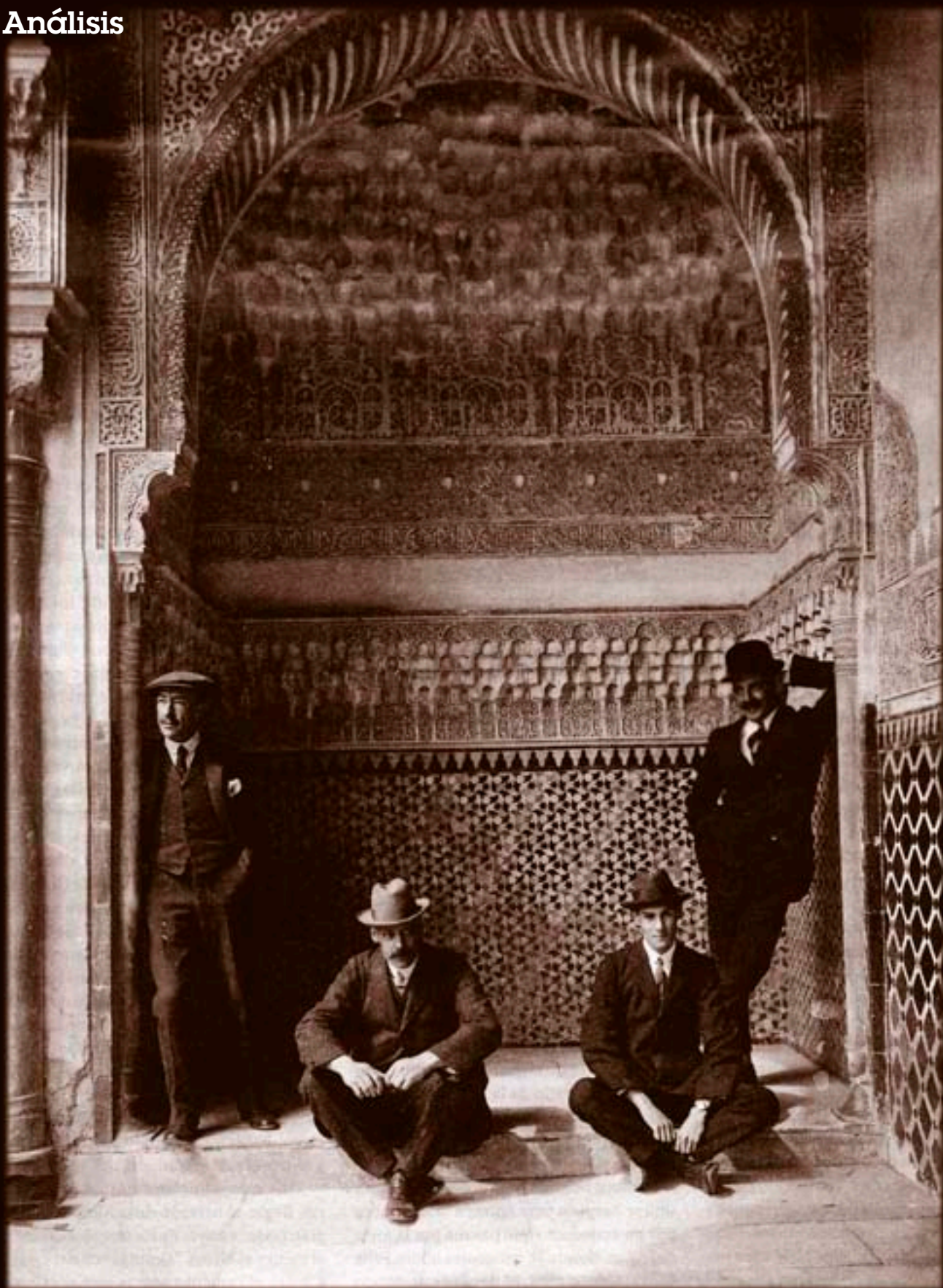


Ferrol Análisis

arte e arquitectura



EMILIA PARDO BAZÁN Y LAS ÓPERAS DE WAGNER

Para Luis Mera, como tardía aportación a su merecido homenaje

En una de las crónicas de “La vida contemporánea” que Pardo Bazán publicaba quincenalmente en *La Ilustración Artística*, de Barcelona¹, la correspondiente al 6 de octubre de 1906, escribía doña Emilia: “Debo confesarlo humildemente: tengo fama de sorda, es decir, de indiferente a las bellas combinaciones del ritmo y del sonido”. Acusación que consideraba injusta y de la que se defendía con vehemencia, aduciendo diversos datos y argumentos; entre ellos, me parece especialmente relevante la autoridad aducida al explicar su aprecio por la dimensión espectacular y religiosa del arte musical: “Es posible que, según la teoría de Wagner, mi oído necesite para penetrarse de la belleza de la música, el auxilio de mi vista (...); Wagner (el artista que mejor ha comprendido la estrecha, íntima relación de la *mise en scene* teatral y la *mise en scene* religiosa)”.

Me parece que esa declaración de principios explica bien cuáles son las verdaderas razones de su aprecio por la música: esta, en su escritura —y en su sensibilidad— siempre importa en relación con otras cosas, sean las artes plásticas, la literatura, el teatro, la filosofía o la religión: de ahí (...) su interés por las propuestas de Richard Wagner”.

La música ocupa un interesante lugar en la copiosísima producción periodística de Emilia Pardo Bazán². Aunque los más conocidos y apreciados entre sus artículos y crónicas sean los específicamente literarios (reseñas, ensayos, estudios, críticas), no deben olvidarse los muchos que dedicó a cuestiones artísticas: menos a la música que a las demás artes plásticas y visuales aunque su interés por el teatro, intensificado en los años de *entre-siglos*, explica su constante atención a la temporada operística madrileña. Y es que

nuestra autora era una verdadera y antigua aficionada a la ópera, extranjera y española: Gluck, Mozart, Bellini, Donizetti, Rossini, Berlioz, Meyerbeer, Verdi, Massenet, Puccini, Dukas, Strauss, Bretón, Chapí, Usandizaga... aparecen frecuentemente citados y comentados (a veces, con motivo de la representación de alguna de sus óperas) en sus crónicas. Pero, sin duda alguna, su preferido —muy por encima de todos los demás— es Wagner. A tal propósito me importa dejar sentada una reivindicación: en la historia de la difícil aceptación española de las propuestas operísticas del maestro alemán le corresponde a doña Emilia un papel relevante —como ella misma se encarga de reclamar en sus crónicas— y que no se le ha reconocido.

Según ella misma contaría en las crónicas que más adelante transcribo, a propósito del estreno de



Página de *La Ilustración Artística*, de Barcelona, donde Emilia Pardo Bazán publicó su crónica de *La Valkiria*

dedica a ello la segunda parte de su crónica del 6 de febrero de 1899 en *La Ilustración Artística*:

Y se estrenó *La Walkyria*, y no gustó, y salió todo el mundo hablando de jarabe de adormideras, de *lata* insufrible y renegando de Wagner, y hasta —frase textual— de su señor padre, que lo engendró tan pesado. Algunos, es cierto, estuvimos como en misa, y nos dejamos halagar deleitosamente el oído y la imaginación por el perfectísimo tercer acto (...); con la maravillosa *cabalgada* y la divinamente suave y misteriosa *encantación del fuego*, páginas que ellas solas bastan para diputar a Wagner por incomparable artista.

(...) a pesar de bastantes defectos y faltas en el desempeño, *atrezzo* mecánica, vestuario, colorido de la orquesta, etc., etc., el estreno era un plato de gusto, una novedad atractiva que debió causar algo más que mohines de desagrado y simulaciones de bostezo (...). El bostezo del público del Real ha sido meramente una protesta contra la atención y recogimiento que exige la música de Wagner. Nada que obligue a concentrarse, nada que mueva a reflexión. Y aquí entran mis dudas. ¿Es necesario concentrarse para sentir la hermosura del *fuego encantado*, el brío marcial y terrible de la gritería walkyriana, las frases de acero de Brunilda, la melodía delicadísima y sugestiva del *Canto a la primavera*? ¿No bastan los nervios, la imaginación, el oído? Creo que sí. Hay mucho de leyenda en esto de que sea preciso estudiar metafísica o matemáticas sublimes antes de comprender a Wagner. La suma belleza artística siempre es directa, fulminante, fuerte y poderosa. Se impone. ¡Y sostener que Wagner adormece! Lo que hace es despabilar.

(...)

En la segunda representación de *La Walkyria* no faltó quien remedase, aprovechándose de la semioscuridad en que queda la sala, gruñidos de animales y ronquidos irónicos. He aquí el medio de la cultura dominante: por esta medida la despachamos... Arriba y abajo se parecen

Parsifal, en 1914, su wagnerianismo databa de cuarenta años atrás: en la primavera de 1873, de viaje por Europa con sus padres y esposo, había asistido en el Teatro Imperial de Viena a una representación de *El holandés errante* (o *El barco fantasma*, como ella escribe, siguiendo una costumbre de entonces), que no se estrenaría en el Real hasta 1895. “Recuerdo que me entusiasmé y declaré a los que me acompañaban que quien había escrito tal partitura era un genio (...) un genio, y de los más extraordinarios”. Aún pasaría mucho

tiempo (como también explica en esas crónicas) hasta que sus óperas se representasen con relativa frecuencia en España; pero, desde el primero momento, la escritora coruñesa se convertirá en su más atenta espectadora y pública defensora a través de sus crónicas periodísticas. De entre ellas recojo aquí fragmentos de algunas de las publicadas en *La Ilustración Artística*, de Barcelona³, con ocasión de los estrenos de *La Valkiria* y de *Parsifal*. El de la primera se produjo en el Teatro Real de Madrid el 19 de enero de 1899 y doña Emilia

más de lo que a primera vista creará cualquiera. ¡Imitar el cerdo en *La Walkyria!*

Y así y todo es de esperar que Wagner triunfará en el "regio coliseo" como ha triunfado ya en los conciertos. Llegará a oírse la tetralogía como se oyen *Lohengrin* y *Tannhauser*, y acaso, acaso, un empresario valiente, andando el tiempo, se atreva con *Parsifal*. Para entonces estaremos archirregenerados, nos habrán vuelto del revés y formaremos parte de Europa. *Parsifal* será para nosotros un símbolo. Ya se sabe que Parsifal es el destinado a rescatar los pecados y los yerros de Amfortas, el que disipa las sombras y las tinieblas del mal, el que restaña la sangre de la eterna herida.

Un mes más tarde, en su crónica del 6 de marzo en la misma revista, vuelve sobre ese asunto:

¡Bayreuth en Madrid! (...). Por todas partes Wagner ha suscitado las mismas protestas, y al cabo ha triunfado, no con el triunfo efímero que proporciona la curiosidad, sino subyugando a las masas con el vigor que lleva en sí, para imponerse, el artista soberano.

(...) no había que asustarse cuando *Brunhilda* y *Wotan* cayeron tan poco en gracia a los madrileños. En los conciertos ya Wagner reina y pone su silla; llegará a imperar en el Real también. La compañía de Bayreuth y la tetralogía obtendrán primero un éxito de curiosidad y acaso de ese *snobismo* inofensivo (...) y sin embargo, la gran belleza wagneriana dejará residuos y memorias en el oído, en la fantasía, en el sistema nervioso de un pueblo menos ineducable que mal educado, artísticamente hablando; y poco a poco se familiarizará con los personajes de la leyenda renana, como se ha familiarizado con el Caballero del Cisne y la maga Ortruda.

Traer a Madrid la obra titánica de Wagner no se figurarán muchos que tiene que ver gran cosa con esa regeneración de que tanto nos hablan; pues desengañense: la belleza es un regenerador poderoso.

Algunos profesamos como dogma que todo lo bello es bueno (...) El arte es más necesario que el pan; el pan solo, seco, desabrido, ni gusta ni aprovecha. Venga esa gran corriente de poesía del Norte a inundar nuestras almas agostadas por la desconfianza y el dolor.

El estreno madrileño de *Parsifal* se produjo el primer día de 1914, como en otros muchos teatros de todo el mundo, al caducar, con el año 1913 (a los cien del nacimiento del músico) la exclusiva que tenía el Teatro de Bayreuth sobre esta obra, estrenada en julio de 1882, por las disposiciones

testamentarias del propio Wagner. Doña Emilia dedicó al acontecimiento su crónica del 19 de enero en *La Ilustración Artística*, de Barcelona, y otra en *La Nación*, de Buenos Aires, el 10 de febrero de 1914. Veamos algunos fragmentos de su reseña en la revista catalana:

En este momento, *Parsifal* es actualidad en toda Europa.

Lo es hasta en este Madrid, tan poco ávido de novedades artísticas y tan opuesto, en un principio, a las revelaciones de la música de Wagner. Puede

Página de *La Ilustración Artística*, de Barcelona, donde Emilia Pardo Bazán continuó su crónica de las representaciones de la compañía Bayreuth en Madrid



afirmarse que Wagner ha conquistado muy poco a poco a los madrileños; tan poco a poco, que hará más de cuarenta años que aquí se oyó la primera ópera del mago de Bayreuth (...) Medio siglo casi tenía que correr antes de que el wagnerismo dominase a la corte de los Felipes (...)

Excepto *Parsifal*, toda la obra del maestro se ha ido estrenando aquí, con más o menos fortuna. *Lohengrin*, sin duda, fue lo que más ayudó a reconciliar con la “música alemana” que no era de Meyerbeer, ni de Mozart, al paraíso del Teatro Real (...)

De obra misteriosa y saturada de germanismo, pasó *Lohengrin* a ser cosa popular, familiar, casera. Varios tenores triunfaron por cantar el archifamoso “raconto” en español (lo cual por cierto no me ha convencido jamás. Al amparo de *Lohengrin*, y también del caballero *Tanhauser* (...) el wagnerismo tomó alientos. No hemos conseguido los aficionados legítimos lo que sería nuestro ideal: la temporada wagneriana, en que

nos den seguidas las obras del maestro, empezando por *El barco fantasma* y acabando por *Parsifal*. Nos han dejado, como suele decirse, a media miel, en lo relativo a la tetralogía. Pocas veces hemos visto alzarse la cortina para escucharse *El oro del Rhin* y *El caso de los dioses*. Algo más se oyó *Sigfrido* y *La Valkiria*, pero no mucho.

(...)

Parsifal ha dado lugar a curiosos incidentes. No se sabía cómo ingeniarse, porque la representación dura demasiado. Y yo, que soy apasionada de Wagner, me apresuro a reconocer que, en efecto, dura demasiado esta su obra maestra y maravillosa. El sentido de la proporción es una cualidad latina, que le faltaba al gran germano. Tengo el valor de mis convicciones, y como lo pienso, lo digo. Si Wagner hubiese practicado ese precepto de estética general, la proporción, nadie dejaría de inclinarse extático ante él.

En *Parsifal* hay dúos o diálogos que son excesivamente prolivos, y dirían lo

mismo si fuesen cortos. Casi toda la parte de *Gúrnemanz* adolece de este defecto de prolijidad y lentitud. Y para no entretenerse en demostraciones, no tenemos que saber sino que, durando la mayor parte de las óperas tres horas con entreactos, la representación de *Parsifal* no puede durar menos de seis.

(...)

En *Parsifal* hay que considerar dos cosas: el poema y la partitura. Como siempre sucede en la obra de Wagner, el libreto está a la altura de la música. Para escribir estos libretos admirables, Wagner no ha empleado más que un procedimiento: no inventar; limitarse a aprovechar la tradición y la leyenda, desentrañando, con la poesía y la música, su oculto simbolismo. Para Wagner, como para Baudelaire, el mundo es una selva de símbolos, y voces misteriosas los murmuran, saliendo de los árboles centenarios de esa selva.

Recordad las obras del maestro. *El barco fantasma* es una conseja de hilanderas

El Bayreuther Festspielhaus (Teatro del Festival de Bayreuth), en Bayreuth, Baviera, Alemania, c. 1895



José Manuel González Herrán

aldeanas, con la cual entretienen la velada, al amor de la lumbre. *Tanhauser* es una superstición popular, cuyo origen se remonta a los tiempos en que las tribus bárbaras recibieron el cristianismo (...) Las leyendas y viejos poemas del Caballero del Cisne dieron origen a *Lohengrin*. Otras fábulas del ciclo bretón crearon a *Tristán e Iseo*. La mitología germánica, los primitivos cultos tribales, confusos y grandiosos, los muertos dioses de las espesas selvas y montañas, Wotan, Freya, Thor, los Nibelungos, el periodo de los héroes, las Valkirias, fueron la tela sobre la que está bordada la tetralogía. Y, por último, en *Parsifal*, hizo Wagner algo más sencillo: tomó por fuente de inspiración los dogmas y los ritos de la Iglesia Católica; la Redención por la Sangre, la Eucaristía. *Parsifal* es una Misa; no cabe idea más humana ni más genial.

(...)

En *Parsifal* late lo más elevado y hermoso del catolicismo. El profundo sentido del inefable sacrificio no ha sido, ni acaso vuelva a ser, expresado con tan mágica sugestión. La emoción estética de *Parsifal* es, al mismo tiempo, una emoción completamente religiosa.

(...)

Y lo que decíamos antes, también hay que tomarlo en cuenta: la lentitud de los diálogos. El de Kundry con Kling-sor; el mismo de Kundry con Parsifal (lo repito tímidamente) pudieran ser más breves, sin dejar de desarrollar sus temas. Lo mismo pienso de las primeras escenas del acto tercero. La emoción, en lugar de crecer, se embota, por la contemplación de un mismo personaje, casi inmóvil, y el fluir sin término de la música.

(...)

Dirán que todo esto es falta de respeto a Wagner. Nadie más entusiasta del maestro que yo (...) Claro es que me postro y me abismo entre Wagner; con

todo eso, la proporción sigue pareciéndome una de las leyes eternas de la estética universal.

Hay que anotar, entre los rasgos plausibles del público de Madrid, el haber oído *Parsifal* con devoción, silencio y religiosidad artística. No se ha charlado en los palcos, ni nadie ha tosido, ni se ha entrado en las butacas y metido bulla estando el telón levantado, ni se ha distraído la atención un momento, en tantas horas. Durante las dos Consagraciones -la página musical más enorme de cuantas existen, hay que proclamarlo- se oiría el vuelo de una mosca; tal era el silencio y la suspensión de los espíritus.

¡Ah, si *Parsifal* y sus nobles hermanas, las otras bellas creaciones de Wagner, pudiesen redimirnos del “Tápame, tápame...”, y de la creciente manía taurómaca; o al menos redujesen estas plagas a sus justos límites, y al puesto secundario que debieran ocupar en la vida nacional! ¡Si la vacuna alemana contra la viruela de grosería y ferocidad nos librase del contagio!

Al final de ese mismo año, 1914, se repuso *Parsifal* en Madrid y la Condesa lo comenta en su crónica del 21 de diciembre en *La Ilustración Artística*.

El mismo entusiasmo y recogimiento fervoroso que el año pasado despertaron ahora las audiciones de *Parsifal* (...). Cada vez van siendo mejor comprendidas las bellezas de la asombrosa partitura. En general, es una verdad que la música de Wagner “se va entendiendo” según se va oyendo. Todos lo afirman, y habrá que admitirlo. Y sin embargo, no teniendo yo nada de inteligente ni aun de melómana, no me ha sucedido eso: desde el primer instante, no diré que entendí, pero sentí a Wagner, sin extrañeza alguna.

Hace ya de ello muchos años; no bajarán de cuarenta. Celebrábase en Viena una Exposición Universal y yo me contaba entre los viajeros atraídos por ella



Kristen Flagstad y Lauritz Melchior como Isolda y Tristán

a la capital del Imperio austriaco (...). Una noche, ya que no veíamos la Exposición, decidimos ver el Teatro Imperial (...) la función se titulaba *Fliegende Holländer*, o sea, en castellano, *El holandés errante*. Después prevaleció el título de *El barco fantasma*.

Yo ignoraba hasta el nombre del autor, y ni remota idea tenía de la obra. Desde luego me interesó profundamente. No se parecía, por cierto, a *Los Hugonotes*, ni a *Dinorah* ni a *Poliuto*, que entonces hacían furor en las temporadas del Real de Madrid, donde tampoco se sospechaba de Wagner, ni creo que ningún periódico español hubiese impreso su nombre una sola vez.

El barco fantasma no es lo mejor de Wagner pero lleva la huella del genio y encierra trozos de sorprendente hermosura. El coro de los marineros condenados, que tripulan el buque errante con su siniestro cargamento de muertos a través del Océano, me impresionó, así como el canto, tan misterioso, de las hilanderas.

Al día siguiente, en la Exposición, y ante el comisario español (...) expresé mi admiración hacia el autor de tal música,



Una escena de «Los maestros cantores de Nüremberg» en el Festival De Salzburgo, 2013

y recuerdo la respuesta del comisariado: “Es un tal Wagner... Se le discute muchísimo. Para unos es un genio sublime, para otros está loco de atar. A su música la llaman *la música del porvenir*. Dicen que hincan un clavo en los oídos y luego pega martillazos hasta que el clavo se hunde en el cerebro”.

Y ya desde que regresamos a España (...) no volví a oír de Wagner media palabra, hasta que el Real se atrevió a dar *Rienzi*, que no gustó gran cosa, ni había por qué, pues *Rienzi*, dentro de la obra wagneriana, carece de importancia, y hasta de originalidad, estando de lleno en la escuela italiana.

Mucho tiempo tardó en aparecer con su cisne *Lohengrin*, y él y trozos de otras obras de Wagner ejecutados en conciertos, empezaron a despertar la inteligente afición madrileña. Al suceder esto, cundió la especie de que, para entender al maestro colosal, se necesitaba oír repetidamente su música. Y yo no lo creía, puesto que, sin necesidad de asistir a ninguna cátedra, y sin antecedente alguno, me había gustado *El barco fantasma*.

Esta prueba de mi sensibilidad artística creo que me da derecho a votar con los que encuentran que *Parsifal* es magnífico..., pero largo.

(...)

Dicen que el papel de Wagner ha bajado en Alemania mucho, que ya no se le ensalza ni la mitad que antes, y que el gusto vuelve hacia Mozart y Beethoven.

Era fatal, tenía que sufrir también Wagner esa prueba, esa crisis. Negado al principio; ridiculizado después; tratado de insensato; estudiado como se estudia un caso de vesania; subido luego al Empíreo; adorado, no ya como semidiós, como Dios; extendidas las inmensas alas de águila de su inspiración por el mundo, tenía que llegar para él la hora de la revisión de valores, de la despiadada crítica, ya hasta de la fatiga, de ese hastío humano que no puede sufrir más lo que idolatraba, y escupe desdeñoso sobre el amor y los entusiasmos de ayer. Todo ello estaba previsto.

En el conjunto del público, no obstante, no influyen los caprichos y cambios del gusto de inteligentes e intelectuales. El público solo sabe que no ha visto alzarse ningún nombre ni resplandecer ninguna gloria que pueda eclipsar la del amigo del rey de Baviera. Además de compositor es poeta Wagner. Casi es más grande como poeta, y si sus libretos los escribiese otro, no tendrían esa

profunda compenetración con la música. Pueden definirse así las óperas de Wagner: un todo indivisible, de música y poesía.

A la larga, el poema decide la suerte de la música (...). Pero no conozco asuntos ni libretos comparables a los de Wagner. Publicados sin música, como poemas, hubiesen logrado para su autor un lugar eminentísimo entre los vates alemanes. Hay dos cosas dignas de notarse en los poemas de Wagner: una, el carácter tradicional; otra, el modernísimo sentimiento (...). No hay gente más moderna y contemporánea, en cierto respecto, que Tristán, Iseo, el caballero Tannhauser y el héroe Sigfrido.

(...)

¿Qué es *Parsifal*? Una misa; un holocausto. Es el triunfo del dogma de amor sobre el infierno, del pecado sobre las pasiones. Con acierto singular, o mejor dicho, con intuición de artista, Wagner ha presentado contra la redención por la sangre divina contenida en el Grial, los ardides del mago Klingsor (...). Y sobre ese tema escribió Wagner la música más estremecedora de belleza: esa página que transporta a todos los públicos y que se llama *La Consagración del Grial*.

(...)

Hoy el público madrileño empieza a ser uno de los más adictos a Wagner. Algunos señoritos siguen encontrando que todo aquello es “una lata”; pero ya sienten rubor de decirlo alto. Lo murmuran tímidamente, entre dientes, un tanto abochornados de su opinión.

Con ser la gente tan parlanchina, en *Parsifal* no solo guarda, sino que exige silencio. Y la empresa ha vuelto a dar *Parsifal* este año porque el pasado se contaron por llenos las representaciones. Es fácil que ahora suceda lo mismo. Incluyamos esta nota entre los síntomas de cultura y adelanto.

Como complemento a este muestrario de lo que la escritora coruñesa escribió sobre Wagner, en sus colaboraciones periodísticas, cabría atender a la presencia del músico alemán en la ficción pardobazariana: por ejemplo, en cuentos como “Clave” o “El disfraz”; en la novelita “Por el Arte”; en algunos episodios de *La Quimera...*; pero, sobre todo, en un hermoso fragmento de su última novela *Dulce dueño* (1911).

En el capítulo III, epígrafe i (titulado “Episodio soñado”), la ópera es parte de la ficción; mas no como simple decorado o anécdota, sino como un elemento que cumple una función significativa en el proceso argumental. Un personaje acude al teatro (el Real, tan frecuentado por la autora), donde asiste a una representación que le impresiona y afecta profundamente. Ese episodio evoca tanto el espectáculo como las emociones que puede suscitar, en esa interpretación cuasi mística del *wagnerianismo*, que ya hemos notado antes.

La ópera elegida es *Lohengrin*: un título por el que nos consta que doña Emilia sentía especial predilección, y al que alude con frecuencia en sus crónicas periodísticas; en una de ellas publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 10 de enero de 1910 (cuando posiblemente estaba redactando *Dulce dueño*), recuerda que esa ópera “en nuestro teatro Real matritense es cosa (...) familiar y habitual (...). Elsa, Ortruda, Telramondo y, sobre todo, el misterioso Caballero del Cisne, con su loriga de

plateadas escamas, su airoso casco, sus rizos rubios y su extática mirada fija en el cielo, producen a los abonados el efecto de personas de la familia”; a pesar de ello, constata que “son contadísimos los espectadores que se enteran” de su argumento, ni “entienden qué significa aquello del *raconto*, ni el sentido de la fatídica frase del paladín: *No intentes averiguar de dónde vengo ni cómo me llamo*”.

Para mejor comprender el fragmento novelístico que aquí recojo, conviene situarlo en la trama argumental: Lina Mascareñas, protagonista de la historia, que cuenta en primera persona, nunca antes ha oído ni visto una ópera; la elegida para su primera experiencia resulta muy adecuada en la situación anímica y vital por la que está pasando: ha descubierto que es hija ilegítima, abandonada por su madre, quien acaba de fallecer, dejándola como heredera de una cuantiosa fortuna, que le permitirá abandonar la pobreza en que vivía. Decepcionada por ese descubrimiento, y tras desechar a varios

Escena de la producción de *La Valkiria*, de Robert Lepage, en el Metropolitan Opera de Nueva York. 2010-2012



EMILIA PARDO BAZAN Y LAS ÓPERAS DE WAGNER



pretendientes, en quienes solo aprecia interés o bajos instintos, abandona su casa en Alcalá de Henares y viaja a Madrid, en busca de un mundo superior, de arte y espíritu: "Oír música, tal vez provoque en mi sensibilidad irritada y seca la reacción del llanto. En el teatro Real, que está dando las últimas funciones de la temporada (...), encargo a cualquier precio uno de los palcos de luto, desde los cuales se ve sin ser muy vista. Y sola enteramente (...) me agazapo en el mejor sitio y escucho, extasiada ya de antemano, la sinfonía de *Lohengrin*". Y continúa:

Nunca he oído cantar una ópera. Mi frescura de sensación tiende un velo brillante sobre las mil deficiencias del escenario. No veo las tosquedades del coro, las coristas en la senectud, imponentes de fealdad o preñadas, en meses mayores; los coristas sin afeitarse, con medias de algodón, zurcidas, sobre las canillas garrosas: todo lo que, a un espíritu gastado, le estropea una impresión divina. Tengo la fortuna de poder abstraerme en las delicias del poema y de la música. He leído antes opiniones; ¿quién fue el verdadero autor? ¿Se puede, sí o no, atribuir la tercera parte de la trilogía a Wolfrango de Eschenbach...? Nada de esto recuerdo, desde los primeros compases del preludio. Con sugestión misteriosa, la frase mágica se apodera de mí. «No intentes saber quien soy... No preguntes jamás mi nombre...». Así debe ser el amor, el gran adversario de la realidad. De países lejanos, de tierra desconocida, con el prestigio de los sortilegios y los encantos, ha de venir el que señorea el corazón. Deslizándose por la corriente sesga de un río azul, su navecilla cisnea le traerá, a luchar nuestra lucha, a vencer nuestras fatalidades. Le tendremos a nuestro lado solo una noche, pero esa noche será la suprema, y después, aunque muramos de dolor, como Elsa de Brabante, habremos vivido.

Richard Wagner, pintado por K. W. Diefenbach (1851-1913). Acuarela sobre cartón

El preludio acentúa su magnífico *crescendo*. Saboreo el escalofrío del tema heroico que vibra en sus notas. Se alza el telón. El pregón del heraldo anuncia la esperanza de que llegue el caballero. Y... aparece la barquilla, con su fantástico bogar. Espejea en la proa un deslumbramiento relampagueante de plata. El caballero desembarca, entre la mística emoción de todos, de Elsa palpitante, de Ortruda y Telramondo estremecidos de pavor. Avanza hacia la batería, y yo me ahínco en la barandilla del palco para mejor verle.

Es una especie de arcángel, todo encozado de escamas, en las cuales riela, culebreando, la luz eléctrica. La suerte ha querido que no sea ni gordo, ni flaco de más, ni tenga las piernas cortas o zambas, ni un innoble diseño de facciones. ¡Qué miedo sentía yo a ver salir un Lohengrin caricaturesco! No, por mi ventura grande. Llámase Cristalli, y hasta el nombre me parece adecuado, retemblante y fino como el choque de dos copas muselina. ¿Su edad? Rasurado, con los suaves tirabuzones rubios de la peluca, simulando el corte de cara juvenil, se le atribuirían de veintidós a veinticinco años, pero la viril muñeca y el cuello nervudo acusan más edad. Y todo esto de la edad, ¡qué secundario! Lohengrin no es el héroe niño, como Sigfredo. Es el paladín; puede contar de veinte a cuarenta.

Sabe andar grave y pausado; sabe apoyarse en su espada fadada; sabe permanecer quieto, esbelto, majestuoso. Sobrio de movimientos, es elegantísimo de actitudes. Y me extasío ante el blanco de su vestimenta de guerra. El tema del silencio, del arcano, vuelve, insistente, clavándose en mi alma. «No preguntes de dónde vengo, no inquieras jamás mi nombre ni mi patria...». ¡Así se debe amar! Mi alma se electriza. Mi vida anterior ha desaparecido. No siento el peso de mi cuerpo. ¿Quién sabe? ¿No existe, en los momentos extáticos, la sensación de levitación? ¿No se despegará nunca del suelo muestra mísera y pesada carne?

La necesidad de Elsa, empeñada en rasgar el velo, me exaspera. ¿Saber, qué? ¿Una palabra, un punto del globo? ¿Saber, cuando tiene a su lado al prometido? ¿Saber, cuando las notas de la marcha nupcial aún rehílan en el aire?

Yo cerraría los ojos; yo, con delicia, me reclinaría en el pecho cubierto de argentinas escamillas fulgurantes. «Sácame de la realidad, amado... Lejos, lejos de lo real, dulce dueño...». Y, en efecto, cierro los ojos; me basta escuchar, cuando el *raconto* se alza, impregnado de caballeresco desprecio hacia el abyecto engaño y la vileza, celebrando la gloria de los que, con su lanza y su tajante, sostienen el honor y la virtud... Lentamente, abro los párpados. Los aplausos atruenan. Dijérase que todo el concurso admira a los del Grial, sueña como yo la peregrinación hacia las cimas de Monsalvato... Quieren que el *raconto* se repita. Y el tenor complace al público. Su voz, que en las primeras frases aparecía ligeramente velada, ha adquirido sonoridad, timbre, pasta y extensión. Satisfecho de las ovaciones, se excede a sí mismo. La pasión ínfima que late en el *raconto*, aquel ideal hecho vida, me corta la respiración; hasta tal punto me avasalla. Anhelo morir, disolverme; tiendo los brazos como si llamase a mi destino... apremiándole. Imantado por el sentimiento hondo que tiene tan cerca, Lohengrin alza la frente y me mira. Fascinada, respondo al mirar. Todo ello un segundo. Un infinito.

«Brabante, ahí tienes a tu natural señor...».

Lohengrin ya navega río abajo en su cisne simbólico. Le sigo con el pensamiento. Vuelve hacia la montaña de Monsalvato, al casto santuario donde se adora el Vaso de los elegidos, la milagrosa Sangre. Allí iré yo, arrastrándome sobre las rodillas, hasta volver a encontrarlo. Yo no he sido como Eva y como Elsa; yo no he mordido el fruto, no he profanado el secreto. A mí

podrá acogerme el caballero de la cándida armadura y murmurarme las inefables palabras...

(E. Pardo Bazán, *Dulce dueño*, 1911, cap. III, i; en *Obras Completas*, V, ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 1999, pp. 628-630).

Confío que las muestras aquí recogidas sirvan como demostración de lo que afirmé al comienzo de estas notas: el relevante papel que, en la historia de la difícil aceptación española de las propuestas operísticas de Wagner, le corresponde a doña Emilia. Tanto por sus crónicas periodísticas (de las que hemos visto una pequeña selección), como por su obra narrativa (especialmente el fragmento de *Dulce dueño* que hemos comentado), la escritora coruñesa merece ser considerada como una de las primeras y más importantes wagnerianas en la España de finales del XIX y principios del XX⁴.

Notas:

- 1 Todas ellas pueden consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España [de donde proceden las reproducciones aquí incluidas]: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
- 2 Véase mi artículo "Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán" en *Galicia e América: música, cultura e sociedade arrededor do 98*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 39-56; puede consultarse en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/veinte-aos-de-msica-en-espaa-18961914-a-travs-de-los-articulos-periodsticos-de-emilia-pardo-bazn-0/html/>
- 3 Aunque aquí me limitaré a sus crónicas en esa revista barcelonesa, también en algunas de las que enviaba al diario *La Nación*, de Buenos Aires [todas ellas recogidas en J. Sinovas Maté, *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña: Editorial Diputación Provincial, 1999] se ocupó de las óperas de Wagner; véanse las correspondientes a estas fechas: 28-1-1912 (en Sinovas, pp. 617-621); 8-2-1912 (en Sinovas, pp. 622-626); 1-4-1912 (en Sinovas, pp. 637-641); 27-12-1913 (en Sinovas, pp. 852-856); 10-2-1914 (en Sinovas, pp. 872-876); 20-1-1920 (en Sinovas, pp. 1368-1371).
- 4 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Referencia: FFI2010-18773.FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.