

Cuestiones de género en la recepción wagneriana en Madrid en el siglo XIX¹

José Ignacio Suárez García

Resum

El present article estudia aquells estereotips de gènere que, continguts en el pensament estètic de Wagner y en els personatges femenins dels seus drames, va ser coneguts pels madrilenys coetanis. Les fonts utilitzades, que ha estat fonamentalment hemerogràfiques, difongueren i amplificaren aquestes formes de pensament, contribuint així a la construcció i perpetuació de tòpics que, compartits per altres manifestacions culturals europees del segle XIX, s'imbricaven en un model característicament patriarcal. En la segona part, es repassa l'interpretació musical femenina de repertori wagnerià en els àmbits privat i públic femení decimonònic en relació amb la música del compositor alemany.

Paraules clau:

Dona, gènere, wagnerisme, Madrid, premsa, segle dinou.

Resumen

El presente artículo estudia aquellos estereotipos de género que, contenidos en el pensamiento estético de Wagner y en los personajes femeninos de sus dramas, fueron conocidos por los madrileños coetáneos. Las fuentes utilizadas, que han sido fundamentalmente hemerográficas, difundieron y amplificaron estas formas de pensamiento, contribuyendo así a la construcción y perpetuación de tópicos que, compartidos por otras manifestaciones culturales europeas del siglo XIX, se imbrican en un modelo característicamente patriarcal. En la segunda parte, se repasa la interpretación musical femenina de repertorio wagneriano en los ámbitos privado y académico y, por último, se revisan algunos lugares comunes referidos al público femenino decimonónico en relación con la música del compositor alemán.

Palabras clave:

Mujer, género, wagnerismo, Madrid, prensa, siglo diecinueve.

Abstract

This article studies some Wagner's gender stereotypes in his aesthetic thought and in his female characters of his plays, which the contemporary Madrilenian knew it. It has been used mainly newspaper sources that spread this kind of thought, so that the musical criticism contributed to perpetuate some topics that they are common to other European cultural manifestations that follow a characteristically patriarchal model. In the second part, it is reviewed the Wagnerian performance by women at the academic and private ambit. Finally, it is revised some platitudes about the female public and her relationship with the German composer's music in the nineteenth century.

Keywords:

Woman, gender, Wagnerism, Madrid, press, nineteenth century.

INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX la mujer fue considerada por la sociedad europea como un agente meramente pasivo subordinado al hombre, hasta el punto de que su papel en aquella época ha pasado prácticamente inadvertido hasta hace relativamente poco tiempo. Reflejo de esta situación fue que la cultura decimonónica codificó en variadas manifestaciones artísticas sus creencias sobre los respectivos roles de

hombres y mujeres, subyaciendo, en buena parte de ellas, un pensamiento androcéntrico que, vinculado a un modelo social marcadamente patriarcal, consideraba a los primeros como sujetos de referencia y a las segundas como seres dependientes o que vivían en función de aquéllos. El repertorio wagneriano no es una excepción a esta regla y, de hecho, muestra un modo de actuación estereotipado hacia la mujer común a buena parte de las manifestaciones culturales del siglo XIX. En este sentido, en la primera parte del artículo abordo las ideas de género percibidas en la obra de Wagner y su recepción en la crítica madrileña coetánea a través de dos cuestiones: el pensamiento estético del músico alemán y, seguidamente, los personajes femeninos de sus dramas.

En la segunda parte del texto trato algunas cuestiones que tienen que ver con la interpretación de repertorio wagneriano en los ámbitos privado y académico, quedando pendiente para un futuro próximo hablar de las cantantes líricas wagnerianas en Madrid en el siglo XIX, un trabajo que actualmente está en preparación pero que excedía los objetivos del presente estudio. Por último, hago algunas consideraciones sobre algunos estereotipos del público femenino decimonónico en relación con el repertorio wagneriano.

PENSAMIENTO ESTÉTICO: MÚSICA (MUJER) SOMETIDA AL HOMBRE (POEMA)

Un logro destacado de la musicología del siglo XX fue la desmitificación de la música absoluta y la demostración de que aquellas composiciones exaltadas como autónomas, dependen –no menos que las óperas o poemas sinfónicos– de códigos de significado social, tales como vocabulario afectivo y otros esquemas narrativos, pudiéndose realizar entonces lecturas hermenéuticas de composiciones tradicionalmente consideradas exentas de interpretación. Según la visión formalista –y en lo que se refiere al esquema narrativo de la composición tonal del periodo clásico-romántico– resultaba necesario abandonar el área de tónica para aventurarse en otras áreas tonales en las que la identidad tonal de la pieza quedaba temporalmente suspendida, aunque el resultado final, es decir, el inevitable retorno a tónica, se conocía de antemano. En la medida que «otros» tonos impedían la identidad unitaria, se registraban como disonancias que finalmente debían ser sometidas en interés del cierre narrativo. Este procedimiento era típico y se combinaba con la forma de sonata, una estructura en la que los teóricos del siglo XIX empezaron a aplicar los términos

«masculino» y «femenino» para referirse respectivamente al material en tónica y al material subordinado, el cual –y en última instancia– se sometía al primero en la recapitulación. La convención de designar los temas como «masculino» y «femenino» era todavía común en la pedagogía y la crítica de la década de 1960 y, aunque la musicología ha repudiado desde entonces estas denominaciones, Susan McClary ha llamado la atención sobre el hecho de que la eliminación de esta terminología no ha borrado la cuestión de género de las estructuras musicales de este periodo debido, entre otras cuestiones, a que los temas «femeninos» y «masculinos» se sirvieron de una semiótica propia que era común a géneros como la ópera o el poema sinfónico (McClary, 2003: 140-157).

Lo hasta cierto punto «oculto» en la música absoluta, es explícito y manifiesto en la teoría estética de Wagner. Existen, a este respecto, concomitancias clarísimas con el pensamiento desarrollado por McClary respecto al sometimiento del elemento considerado como femenino –el grupo secundario– al masculino –la tonalidad del grupo principal– ya que, de forma análoga, Wagner entiende que en el drama musical el elemento femenino –la música– debe someterse al elemento masculino –el poema–. Aunque podríamos considerar algunos antecedentes en *La obra de arte del futuro*, esta idea fue desarrollada por Wagner principalmente en

Ópera y drama, donde «consideró la música como categoría artística femenina que tenía que ser fecundada por el arte poético masculino para engendrar con esta unión un drama lleno de vida» (Bauer, 1996: 533). A continuación copiamos un fragmento de una carta en la que Wagner sintetiza el pensamiento de las tres partes de *Ópera y Drama*, pero antes no está de más recordar que, en la caracterización de géneros perpetuada en la sociedad patriarcal decimonónica, la masculinidad se ligó tradicionalmente a la cultura y se definió como activa, productiva, creativa-engendradora (especialmente en la faceta artística) y comprometida con la búsqueda del saber y, por tanto, científica, racional y ligada a la mente y a la razón. Por el contrario la feminidad se asoció a la naturaleza y se presentó como pasiva, reproductora, diligente (en la producción de cosas útiles) y, sobre todo, sometida al cuerpo a causa de sus funciones reproductoras y de crianza –menstruación, gestación, lactancia– y, en consecuencia, proclive al sentimiento (Green, 2001: 23-24). Dice el compositor alemán en carta a Uhlig fechada el 12 de diciembre de 1850:

(Citado en Bauer, 1996: 533-534)

I [parte]. Exposición de la esencia de la ópera hasta nuestros días, con la conclusión de que la «música es un organismo parturiente –Beethoven lo ha ejercitado para producir la melodía–, esto es, femenino».

II [parte]. Exposición de la esencia del drama desde Shakespeare hasta nuestros días: conclusión, «la inteligencia poética es un organismo engendrado, el objeto poético de la semilla fructífera, que sólo se forma con la excitación amorosa y que es el impulso para la fecundación de un organismo femenino, el cual tiene que alumbrar la semilla –concebida en el amor».

III [parte]. (Aquí empiezo yo realmente) «Exposición del parto de la intención poética a través del lenguaje musical completo».

Hace tiempo que, en varios aspectos, ha sido resaltado el carácter andrógino del drama wagneriano, marcado en su concepción estética por la dualidad entre poema y música (Nattiez, 1990), aunque desde el punto de vista de los objetivos que persigo en este trabajo resulta más interesante constatar cómo la teoría de Wagner y su forma de pensar fueron conocidas y transmitidas por sus contemporáneos españoles. Dado que fue uno de los *topoi* reiterados en la recepción wagneriana a lo largo del siglo XIX, he seleccionado únicamente un par de testimonios que me parecen lo suficientemente ilustrativos por la relevancia de sus autores. Empiezo por el discurso pronunciado el 28 de enero de 1877 por Arrieta en sesión pública y solemne en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en representación de los académicos de la sección de Música. Arrieta, que entonces era al mismo tiempo director del Conservatorio, resume el pensamiento del alemán en este tema comentando dos puntos de vista enfrentados, el de wagnerianos y antiwagnerianos:

(Arrieta, 1877: 31-32)

Hubo un tiempo en que a la música se la trataba con mucha consideración, empleándola generalmente en hablar al corazón y despertar en él delicados sentimientos de amor, de fe religiosa, de patria, cuando no graciosos y alegres movimientos de regocijo popular.

A medida que ha progresado el Arte lírico-dramático, se la ha querido obligar a todo.

Wagner, para manejarla a su antojo y obligarla a la obediencia y a la humildad, la ha hecho esclava.

«La música, dice, es mujer y debe sacrificarse». Los de la Escuela clásica opinan lo contrario, y aseguran que la música debe siempre servir bien al sentimiento, a las situaciones, y al carácter de los personajes dentro de las reglas severas del Arte de la estética; pero que jamás debe ser esclava, y menos aún víctima sacrificada al capricho del compositor.

Y si el sacrificio que de ella se exige estuviera plenamente justificado, enhorabuena; pero no estándolo, como no lo está casi nunca, ¿para qué desnaturalizarla y atormentarla a cada momento?

Se empeñan los realistas en que la música ha de dejar de ser Arte para convertirse en intérprete material de cosas que no la pertenecen; y sus contrarios contestan que querer que la música lo exprese todo, desde la noción más abstracta y metafísica hasta el sentimiento más concreto; convertirla en traducción fiel y humilde esclava del poema dramático, según pretende la escuela de Wagner, es desconocer su naturaleza y lanzarla por caminos de perdición.

Dejamos los comentarios de tipo estético que se derivan del texto de Arrieta reproducido porque ya he hablado de ello en otro lugar (Suárez, 2007: 83-86). Como segundo testimonio he escogido el realizado por Peña y Goñi en 1881 con motivo del estreno de *Lohengrin* en Madrid.² Siguiendo a un conocido comentarista francés (Gasperini, 1866), el crítico español subraya cómo, en *Ópera y Drama*, el músico alemán atribuye al poema y a la música un carácter masculino y femenino respectivamente y, parafraseando o citando textualmente a Wagner, Peña³ trasmite el pensamiento del compositor sobre la música y la mujer a un anti-wagnerista: «La música es mujer, es *amor*, y su única misión es amar, abandonándose sin reserva al elegido. La mujer no adquiere el completo desarrollo de su ser hasta el momento mismo en que se entrega; semejante a la ninfa de las aguas, errante en el silencio de los bosques, no tiene alma sino desde el día que es amada. Debe sacrificarse, es su ley, su destino; jamás supo amar aquélla cuyo amor no llegó hasta el sacrificio». [...]

Oye ahora a Wagner, aplicando rigurosamente a la música lo que acaba de decir de la mujer.

¿La música italiana? ¡Prepárate! «Una cortesana que no tiene de la mujer más que los sentidos». Respira un frasco de sales inglesas, vuelve en ti del síncope que semejante atrocidad te habrá producido, y sigue escuchando.

¿La música francesa? «Una coqueta sin corazón que no busca más que la admiración y el amor».

¿La música alemana? «Una beata llena de escrúpulos y henchida de virtud, atiborrada de dogmas y fórmulas, perfectamente fría, por otra parte, y estéril». [...]

Conocida la mujer, falta hace que conozcas al hombre.

Solo el poeta, dice Wagner, puede fecundar la música; de este abrazo amoroso surge la obra de arte musical bajo su forma más abundante, bajo su más acabada forma.

Ahí lo tienes clara y terminantemente expresado. El poeta es el rey, el movimiento, el dueño del hogar, el intérprete más claro y directo del drama. La música es la esposa fiel y necesaria, todo abnegación y virtud, forma delicada que satura el lecho conyugal de los encantos y atractivos inherentes a la naturaleza femenina.

Entregada incondicionalmente al hombre, a éste toca penetrar en los secretos arcanos de su temperamento, en los mil y mil matices de su sensibilidad, en los misterios que encierra su alma inmaculada y hacer de ella compañera inseparable, gozando con su dicha en los días de ventura y siendo firme sostén y amparo decidido en los dolorosos azares de la adversidad.⁴

En las citas de Wagner afloran, al menos en cierto grado, una constante de su biografía: la idea obsesiva y recurrente de su redención a través de una mujer que se sacrificara a él por amor, algo intensamente frustrado en el caso de Minna Planer, su mujer en el momento de escribir *Ópera y Drama*. Pero como una premisa básica en la teoría de la recepción es que el receptor crea significados, no podemos pasar por alto que esa sumisión de la mujer al hombre en las fechas en que Arrieta y Peña escribieron las citas antes reproducidas tenía nombre propio, Cosima Wagner, presentada hasta el día de hoy como paradigma de mujer abnegada a un compositor destacado (Said, 2011: 73). En este sentido, es muy clarificador saber que los madrileños estaban al corriente de que en la pintura situada en el frontispicio de la residencia familiar en Bayreuth, villa Wahnfried, es la propia Cosima quien encarna la alegoría de la Música, con las consecuentes connotaciones de sumisión que conllevaba dicha identificación. La imagen, que fue reproducida en un grabado⁵ publicado por una popular revista (véase figura 1), debió ser fácilmente identificable por los lectores, puesto que su interpretación simbólica fue destacada en textos anteriores⁶ y posteriores⁷ a los arriba copiados del compositor navarro y el crítico donostiarra.



Pintura en la fachada de villa Wahnfried. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana* (1876)

PROTAGONISTAS Y ANTAGONISTAS WAGNERIANAS

Debajo de la fachada de musa inspiradora y de ángel maternal, a lo largo del siglo XIX la literatura y las artes plásticas fueron descubriendo una mujer turbulenta, movida por los impulsos sexuales, incontrolable y peligrosa (Sancho Velázquez, 1998: 112). Como en otras manifestaciones culturales del siglo XIX, los personajes femeninos de la obra de Wagner responden, a un primer golpe de vista, a la dicotomía mujer «fatal» y «pura», dos naturalezas discordantes que encuentran sus paradigmas respectivos en Venus – Ortrud, por un lado, y Senta – Elisabeth – Elsa – Eva, por otro. Además, el compositor utiliza otro tipo, especial, aquél que participa de ambos caracteres contrapuestos, cuya personificación más acabada se encuentra en Kundry, una figura esencialmente ambivalente. Ni que decir tiene que sus antagonistas pertenecen intrínsecamente a un mundo dionisiaco en el que cabe distinguir, no obstante, dos grandes prototipos: el primero, caso de Venus, es la *femme fatale* «genéticamente» provocadora y seductora; el segundo, que comparte la «genética» de la anterior, se singulariza porque entre sus propiedades están, además, su condición maligna, tenebrosa, diabólica, perversa, manipuladora, maquinadora y maquiavélica que, en el caso de Ortrud, viene acompañada por una componente ocultista asociada con la magia negra. Ambos arquetipos de anti-heroína son, en definitiva, transgresores de los valores ético-morales, si bien es cierto que la transgresión social no es exclusiva de los roles femeninos negativos, ya que es compartida por algunas de las protagonistas wagnerianas, como la adúltera Isolde y las incestuosas Brunilda y Sieglinde, esta última también adúltera. Desde el punto de técnico, la música empleada para su caracterización no es semánticamente neutra, pues desde sus óperas «románticas» es frecuente que Wagner utilice un lenguaje musical más avanzado, en el sentido de apartarse de la tradición operística convencional, ahondando en la irregularidad del fraseo y el cromatismo. En este aspecto, como se ha destacado repetidamente, Salomé, Carmen o Isolde son hermanas en cuanto a su tendencia a desviarse cromáticamente del diatonismo normativo y la tonalidad (Sancho Velázquez, 1998: 113).

Creo relevante observar, por otro lado, que incluso el modelo de «mujer pura» –que supuestamente debería ser un dechado de virtudes– posee, no obstante, una serie de connotaciones negativas que se presentan como connaturales a la mujer y que, en ocasiones, son el causante final del desenlace final del drama; una muestra sería la «incontrolada curiosidad» de Elsa, que hace que rompa su promesa de no preguntar sobre el nombre y origen de Lohengrin y que traerá como consecuencia el regreso del caballero al Templo del Santo Grial. En este sentido, llamó poderosamente mi atención la conclusión moral extraída de *Lohengrin* por una gran parte de la prensa de Madrid, que refleja el carácter machista de la sociedad española decimonónica. Esta visión entiende la curiosidad femenina como un valor negativo y tiene su raíz más cercana, desde el punto sociocultural, en la historia de Adán y Eva: el deseo de conocimiento por parte de la primera mujer es causa de todos los males de la humanidad. Según esta interpretación, Elsa –dice Muñiz Carro– «al fin es mujer y la curiosidad la pierde como perdió a su madre Eva»⁸, de ahí también que *Fernanflor* considerara que ése era el «pensamiento trascendental» de *Lohengrin*, llegando a decir que «poco importaría que la música no tuviese igual trascendencia si curase en algo a las mujeres casadas del pernicioso afán que les inquieta por saber lo que callan sus maridos».⁹ Siguiendo un satírico comentario de Heinrich Heine (Heine, 1871: 60), Peña y Goñi dice que «verdad es que las mujeres que preguntan demasiado son muy cargantes» y continúa rogando «a las bellas, que empleen sus labios en los besos y no en las preguntas». El crítico donostiarra indica después que la esencia dramática de la leyenda de Beatriz de Cleves y Elsa es la misma, añadiendo que «la parábola que castiga la curiosidad femenina, ostenta los mismos caracteres en el poema de Wagner que en la leyenda popular».¹⁰ Mayor aún es el tono misógino de Esperanza y Sola cuando comenta cómo Wagner, en su libreto, hace que

Lohengrin se case con Elsa:

a condición de que jamás la esposa trate de inquirir quién es y cuál es su nombre, y haciéndole, por último, separase de ésta y volverse al San Graal, cuando la curiosidad mujeril de Elsa, azuzada por las pérfidas sugerencias de Ortruda, verdadera personificación del genio del mal, la hace faltar al solemne juramento que el victorioso y desconocido caballero la exigiera para vivir unidos, felices y contentos.¹¹

Sería excesivamente prolijo en el espacio de este artículo tratar todas las cuestiones de género que podemos observar en los diferentes personajes femeninos wagnerianos, así que a modo de ejemplo y, como solución de compromiso, he optado por estudiar únicamente una protagonista, una antagonista y una figura mixta de las tratadas por la crítica musical madrileña decimonónica. Son, respectivamente, Venus (*Tannhäuser*), Eva (*Los maestros cantores de Núremberg*) y Kundry (*Parsifal*), figura, como dijimos que participa de una doble naturaleza.

Eva ejemplifica en su sentido más dramático, rudo y primigenio el patriarcado imperante en Europa en el siglo XIX. No se trata únicamente de considerar, en un sentido genérico, una estructura social en la que el balance general de poder es favorable a los hombres más que a las mujeres (Green, 2001: 23-24), sino que al ubicar la acción en el siglo XVI, Wagner nos presenta una situación en la que una hija debe acatar forzosamente la voluntad paterna, siendo, *sensu stricto*, propiedad del padre. En este punto, cabría preguntarse si es lícito aceptar obras que presentan ideas contra las mujeres, uno de los pensamientos reiterados por la musicología feminista y tema central en *L'opéra ou la défaite des femmes* (Clément, 1995), aunque personalmente pienso que el argumento de la moralidad es insostenible e impracticable, pues supondría despreciar una cantidad ingente de repertorio reconocido por otros valores positivos. En este aspecto, soy partidario de una instrucción y educación preventiva en la presentación de las obras a través de una adecuada contextualización histórica. Retomando el hilo discursivo, recuerdo que en el inicio de la trama de *Los maestros cantores de Núremberg* el padre de Eva, un platero llamado Pogner, ofrece a su hija en matrimonio al ganador de un concurso de canto. Con motivo del estreno de la comedia wagneriana en 1868, *El Artista*¹² publicaba una amplísima revista que incluía una versión en prosa del libreto, del cual he seleccionado un pasaje que redunda no solo en lo que acabo de explicar, manifestando bien a las claras que este pensamiento era conocido en España desde el mismo momento de la *premier* en Múnich, sino también uno de los tópicos reiterados en esta época, la supuesta falta de capacidad intelectual de la mujer:

Beckmesser se propone concurrir a la mano de la bella Eva; una cosa le perturba, que el juicio que los maestros debían dar necesitaba ser confirmado por el consentimiento de la joven, lo que le parecía disminuir considerablemente sus esperanzas de éxito; porque las mujeres prefieren un mal cuento de aparecidos a toda la poesía del mundo. [...]

Desde que los maestros se creen en número suficiente para deliberar, se procede al llamamiento nominal, y la sesión se abre con una solemnidad académica. [...]

Él [Pogner], que quiere mostrar al mundo lo que un individuo de la clase media de Núremberg es capaz de hacer por amor al arte, ofrece a su hija única, con todos sus bienes, al cantor que gane el premio en el concurso abierto el día de San Juan en presencia de todo el pueblo. [...]

maestros adjudicarán el premio, pero es de toda justicia que la joven que sirve de prenda tenga voz preponderante.

El escribano Beckmesser se permite algunas observaciones y el panadero Kothner las apoya: entregarse a la decisión de la hija, ¿no es quitar toda la independencia al juicio? Tanto valdría dejarla escoger, según su inclinación, sin comprometer la dignidad del cuerpo.

–No, contesta Pogner; comprendedme bien, la prometida podrá rechazar al que hayáis concedido el premio; pero no podrá nunca casarse con otro; es preciso que su elección recaiga en un maestro cantor, sobre aquél solo que hayáis premiado.

Hans Sachs aprueba esta restricción paternal, hasta halla que Pogner se muestra muy condescendiente con los sentimientos de su hija.¹³

En Venus, diosa romana del amor, Tannhäuser busca la realización de sus percepciones artísticas y por ello se convierte en moralmente culpable ante la sociedad cristiana (Bauer, 1996: 752). Su estancia en Venusberg simboliza la redención a través de la sensualidad y la sexualidad, es decir, en un camino contrario al propuesto por el cristianismo. Desde el punto de vista dramático, representa el mundo amoroso opuesto al estricto y austero mundo caballeresco de los *minnesinger* y sirve a Wagner para llevar a escena el concepto de lo puramente humano (*Reinmenschliches*). Los rasgos y personalidad del personaje eran bien conocidos en España al menos desde el estreno parisino de *Tannhäuser* en 1861, pero este rol wagneriano nos permite tratar otro de los asuntos de género candentes en la recepción en Madrid, que tiene que ver con la consideración de la artista como objeto sexual. Si bien es cierto que la interpretación musical realizada cara al público suele contener en sí misma un elemento de exhibición, no lo es menos que ésta fue –y aún es– un acto predominantemente femenino. Además, es inevitable cuando el ejecutante es vocal, dado que los y las cantantes no pueden sino invocar cierto nivel de exhibición sexual, que se convierte en parte del significado evocado de la música que interpretan a causa de la intrincada conexión –la unidad, en realidad– del cuerpo que se exhibe y el origen instrumental del canto, es decir, su propio organismo. Por esta razón, la imagen de la cantante profesional, que exhibe en público su cuerpo y su voz, se relacionó en la sociedad del XIX con la seductora e, incluso, con la prostituta o mujer de fácil disponibilidad sexual y, por tanto, como algo amenazante y, como tal, expuesta a los abusos (véase Green, 2001: 35-38). Siendo esto así de modo genérico, los caracteres de Venus hicieron que, desde el mismo día en que Teresa Arkel dio vida por primera vez a la anti-heroína en su estreno en el Teatro Real en 1890, la crítica madrileña fijó su atención no solo en su desempeño vocal, sino en su «tipo plástico». La bellísima artista –nos dice Peña y Goñi– «creó una Venus llena de seducciones, en cuya contemplación pudieron recrearse *ad libitum*, la vista y el oído». ¹⁴ La inmensa mayoría de las reseñas inciden en esta consideración de Arkel como objeto sexual, aunque hemos escogido lo publicado en *El Imparcial*:

Comienza el primer acto. [...] Los *dilettanti* de corazón admiran la manera como refleja la música la lucha que existe en el alma de Tannhäuser y los seductores artificios a que acude Venus para detenerle. Los espectadores menos devotos de la música, pero adoradores de la forma femenina, se detienen a observar que la señora Arkel representa una *Venus muy fresca* y vaporosa, como debía sin duda andar por aquellos jardines entre ninfas y sirenas; tan vaporosa, que lucía a maravilla los contornos de su esbelta figura. ¹⁵

La ambivalencia de Kundry fue destacada desde el mismo estreno de *Parsifal* en 1882, a través de la traducción de un artículo de las *Bayreuther Blätter* sobre el significado simbólico de la partitura publicado en *Notas Musicales y Literarias*. En él Kundry aparece como la personificación del mito femenino que participa de una doble naturaleza: cristiana/pagana, bien/mal. Más allá de esta lectura –y aún siendo conscientes de todos los reparos que se puedan objetar a lo que expongo a continuación– hallamos también ciertas concomitancias con la antigua dicotomía de la mujer como prostituta y señora, con el dualismo existente entre la cantante en tanto que mujer de fácil disponibilidad sexual y, al mismo tiempo, símbolo de la preocupación maternal, porque estas aparentes contradicciones, lejos de representar desde el punto de vista lógico, posturas alternativas o mutuamente exclusivas, a veces se unen, interpretándose entonces la feminidad como contradictoria, deseable pero peligrosa, disponible en el plano sexual pero ocupada de antemano en el maternal (véase Green, 2001: 37-38):

En *Parsifal* se encuentran frente a frente dos elementos que son los dos polos y el eje del drama: Monsalvat, el santo asilo del Gral, y el palacio encantado de Klingsor. Allí, el centro de salvación; aquí, la personificación del mal: allí el cristianismo; aquí el paganismo; entre estos dos polos el hombre (*Parsifal*) y la mujer (*Kundry*).

Sencillo de corazón aquél, esforzado en la lucha, alma caída ésta, instrumento de maldición terrible; arrojados uno y otro de un polo a otro polo por un sentimiento de error o de esperanza, de dolor o de aspiración, hasta que suena para ambas personificaciones la hora de redención...

Para penetrar profundamente el sentido alegórico de la concepción de *Kundry*, conviene remontarse a los mitos más antiguos de todos los países y de todas las tradiciones, desde la Kali de la India hasta la Herodías de principios de nuestra era, pasando por los Dioses primitivos de las antiguas leyendas alemanas y escandinavas, en donde figura, anterior a todo nombre, el nombre oscuro *Hel*.

Kundry es la personificación del mito femenino: sirve a *Klingsor*, (espíritu de tinieblas) lo mismo que a *Gral* (asilo de luz) ora oscurecida como *Hel*, ora iluminada por la influencia del Gral.

El carácter, el aspecto, el traje mismo de *Kundry* aparece personificado en todo el drama: su cinturón de pieles de serpiente (la serpiente mencionada en todas las tradiciones, en la Biblia, en las epopeyas indias, griegas y escandinavas); la expresión de su fisonomía «de un moreno rojizo, ojos negros y escudriñadores», ora brillando con mirada fiera, ora inmóviles como los de un muerto, fatídica su sonrisa, maldecida desde su origen... ¹⁶

INTERPRETACIÓN MUSICAL EN LOS ÁMBITOS PRIVADO Y ACADÉMICO

Dado el importante papel que jugó la mujer en la esfera privada en el siglo XIX, cabría esperar que en el presente epígrafe se hubiera recogido abundante información. Sin embargo, llama la atención los escasísimos datos encontrados acerca del repertorio wagneriano ejecutado en el espacio íntimo y familiar del hogar burgués, donde la mujer ocupaba normalmente un lugar sobresaliente, y eso a pesar de que no tenemos ningún indicio que nos haga creer que el caso de Wagner en Madrid fuera sustancialmente diferente al de otros compositores y lugares. Ha sido así debido a un problema metodológico difícil de subsanar. Me refiero a las fuentes manejadas, que han sido, fundamentalmente, prensa musical y diaria, en las cuales raramente se mencionan a mujeres, salvo el caso de las cantantes que se ocupan del desempeño de los roles operísticos, un tema que, como ya he apuntado, trataré en otro trabajo que complementará lo que hoy digo aquí. Exceptuadas éstas, solo sé de dos mujeres que participaron en la interpretación pública de repertorio wagneriano en Madrid en el siglo XIX, concretamente las pianistas Joséphine Amann (1878) y Berta Marx (1887).

Pendientes de buscar en otro tipo de fuentes –no siempre fáciles de localizar–

estamos convencidos de que saldrán a la luz nuevas aportaciones referidas al terreno doméstico, como algunas que conocemos para los casos de Bilbao y Barcelona. Aun así, me detengo en dos casos relevantes. El primero son los fragmentos de *Lohengrin* cantados por Amalie Materna tras una cena ofrecida por Guillermo de Morphy en su casa en obsequio de la conocida intérprete wagneriana y su marido, una velada celebrada en la primavera de 1887 a la que asistieron, además, Mariano Vázquez, Agustín Rubio, Juan Riaño y

Tomás Bretón, que es quien nos ha transmitido el relato a través de sus diarios (Bretón, 1994: 613-615). El segundo fue una gala organizada por Juan Goula en su domicilio madrileño que tenía el propósito de presentar a la prensa a tres jóvenes cantantes de la compañía del teatro Príncipe Alfonso, entre ellas dos de sus alumnas, Avelina Carrera y Dolores Mata, que interpretaron el dúo de Elsa y Ortruda de *Lohengrin* (acto II, escena 2ª).¹⁷

También son exiguos los datos referidos a ejecuciones en el ámbito académico, aunque Esperanza y Sola¹⁸ y *La Correspondencia Musical*¹⁹ destacaron la participación de la “señorita Rivera” –alumna de Teobaldo Power– en el estreno de una marcha a dos pianos de Adolfo Quesada y Hore titulada *Homenaje a Wagner*, durante los actos conmemorativos de Santa Cecilia de 1884 en el Conservatorio de Madrid, un centro en el que, asimismo, las “señoritas” Corona y Reina –alumnas de Carolina de Cepeda– interpretaron el dúo de Elsa y Ortruda del segundo acto *Lohengrin* en unos ejercicios celebrados a comienzos de 1893.²⁰

ESTEREOTIPOS SOBRE EL PÚBLICO FEMENINO DECIMONÓNICO

En la sociedad española del siglo XIX, la mujer fue vista durante mucho tiempo como incapaz de comprender el repertorio wagneriano, en la creencia de que, inferior intelectualmente al varón, no estaba capacitada para comprender una música que, reservada para unos pocos iniciados, se consideraba síntesis de inteligencia y sentimiento (Encabo Fernández, 2006). Dado que la feminidad se ligaba tradicionalmente a este último, la componente racional de la «nueva música» presentaba una problemática hasta entonces desconocida en España, donde el repertorio escuchado masivamente había sido sustancialmente diferente al de la tradición clásico-romántica alemana, en el cual la componente racional siempre había tenido un peso específico. Hago este inciso porque Edouard Hanslick, en esta concepción tan característicamente austro-alemana y en su defensa de una música absoluta, llegó incluso a utilizar la «ausencia de grandes compositoras como uno más de sus argumentos para demostrar que la esencia de la música no radicaba en la expresión de los sentimientos» (Ramos López, 2003: 65). Por otro lado, no hay que olvidar que en la segunda mitad del siglo XIX la frenología trató de demostrar la inferioridad intelectual de la mujer a partir de un argumento anatómico, el tamaño de su cerebro, de manera que la sociedad decimonónica consideró este órgano en la mujer como «menos apropiado que el del hombre para las profundas meditaciones y los elevados pensamientos» (Arenal, 1993: 59). Desgraciadamente, opiniones como éstas condujeron a presuponer que, en coros como el del Real y el Liceo, las mujeres eran menos fuertes en solfeo que los hombres²¹ y, también, a usar esta falsa premisa como base de algunos chistes. En el que reproducimos seguidamente, que narra el inicio de una conversación en el estreno de *La Valquiria* en el Teatro Real, se une la componente «género» a un origen geográfico concreto:

–¿Son ustedes wagneristas?

–No, señor: ¡seamos jalleas!²²

De la pretendida falta de capacidad intelectual de la mujer y de su falta de preparación real –en la mayoría de los casos–, proviene otro de los tópicos más reiterados: la apatía ante el nuevo repertorio. Esta indiferencia estuvo ligada a cierta actitud frívola del público que asistía al Teatro Real, muy concretamente entre el auditorio femenino aunque, por supuesto, no exclusivamente. No puedo entrar aquí a hacer una aproximación siquiera de todos factores sociales y culturales que condicionaron la escasa –cuando no ausencia total– de educación musical de la mujer en el siglo XIX en España. Sin embargo, no está de más recordar que al lado de la componente «género», la variable de «clase» jugó también un papel determinante en la íntima conexión entre la frivolidad de *fin de siglo* y la falta de preparación, en todos los estratos sociales en general, pero especialmente en las clases más altas (Arenal, 1993:

132). En este sentido, subrayo que el modelo patriarcal no fue una aserción unidimensional ni unidireccional del poder de los hombres sobre las mujeres, ya que ambos sexos contribuyeron a la perpetuación de su práctica y de sus posturas simbólicas, y esta contribución supuso, en buena parte de los casos, cierto grado de consentimiento o connivencia (Green, 2001: 25). En las páginas de *La Quimera* o *La Ilustración Artística*, Emilia Pardo Bazán describió, en reiteradas ocasiones, y con aguda perspicacia, ese ambiente del regio coliseo indiferente a la audición musical pero, al mismo tiempo, dominado por un chismorreo constante y por los «hombros y senos salpicados de pedrerías» (véase Encabo Fernández, 2006: pp. 117-118). No son pocos los ejemplos encontrados en prensa denunciando la frivolidad, la afición por las modas pasajeras y las costumbres poco filarmónicas de las asistentes más elegantes al Teatro Real, cuyas localidades no solían ocupar hasta después del primer acto.²³ La mayoría inciden en la parafernalia social que rodea el evento, incluyendo cotilleos de todo tipo sobre atuendo, joyas, tocados, sombreros, etc., dicho de otra manera, nos hablan de la costumbre de concurrir al regio coliseo «a ver y a ser vistos». ²⁴ Por esta razón, y si bien es cierto que el público en general podía mostrar cierta incomprensión ante el nuevo lenguaje wagneriano, para las damas de la alta sociedad fue especialmente difícil adaptarse a las exigencias que suponía la «obra de arte total», en cuanto a las actitudes tan diferentes que debían adoptar al acudir al nuevo espectáculo. La existencia de una mujer de clase alta que, al mismo tiempo, fuera wagnerista fue realmente una especie de *rara avis* en los primeros tiempos del wagnerismo en Madrid, aunque conozco el caso de una, muy célebre en la alta sociedad por sus cualidades musicales que, tras haber asistido a los ensayos, se confesaba partidaria de la música de Wagner en el estreno de *Rienzi* en 1876.²⁵ Sin embargo, con el transcurso del siglo, también la mujer de la alta sociedad llegaría a ser wagneriana, pero lo hizo –como su clase en general– arrastrada por una exagerada admiración por lo distinguido y lo elegante, en un esnobismo cultural en el cual, los seguidores

de Wagner, llegaron a constituir una especie de nueva religión. Tras la primera campaña de Mancinelli en Madrid con la Sociedad de Conciertos en 1891, un crítico reconocía el furor wagneriano entre los abonados al Teatro Real y, añadía, que «hasta las damas tenidas por insensibles a los encantos del arte grande, afirman hoy que no hay nada tan bonito como *Tannhäuser*». ²⁶ Las nuevas maneras que se derivaban del concepto de «obra de arte total» tardaron en asentarse en Madrid. Con motivo del estreno de *La Valquiria* en 1899 un comentarista nos transmitía cómo Emilia Pardo Bazán «ponderaba las bellezas del poema y pretendía hacer comprender las hermosuras de la partitura» en medio de algunas señoras que se quejaban en el foyer porque la falta de luz en la representación les había privado de lucir sus «espléndidas toilette». ²⁷ Aun así, el wagnerismo ayudó a superar hasta cierto punto esa actitud de «mujer florero», tan característica de nuestros teatros, entre otras cosas porque fue más difícil practicarla al adoptar los teatros la semioscuridad de la sala propugnada por Wagner, una medida que se ensayó por primera vez en el Teatro Real en las representaciones de *Lohengrin* realizadas en la temporada 1889/90 (Suárez, 2007: 127). Era algo que no podía sospechar siquiera Marsillach cuando en 1878 destacaba que el propósito perseguido por el compositor alemán en Bayreuth había sido fijar la atención del público en el drama disminuyendo la intensidad de las luces y haciendo que la platea quedara completamente a oscuras, de manera que el escenario, iluminado, se destacaba poderosamente. He aquí –dice–
(Marsillach Lleonart, 1878: 104)

una modificación que no podría adoptarse en España. En el país en donde es de buen tono llegar al teatro cuando la representación ha comenzado y levantarse antes de que haya bajado el telón por el necio prurito de darse importancia; aquí, donde las mujeres van al teatro para lucir sus trajes, sus joyas y sus encantos naturales o ficticios, no se concebiría un teatro a oscuras y sin nuestros palcos.

CONCLUSIÓN

La prensa madrileña reflejó los estereotipos de género contenidos en la producción wagneriana, tanto en lo que se refiere a su estética como a los personajes femeninos de sus dramas. Además, los difundió, amplificó y acentuó, contribuyendo de forma decisiva a la construcción de géneros y perpetuando toda una serie de *topoi* comunes a otras manifestaciones culturales del siglo XIX que vienen a ratificar modelos de pensamiento, actuación y conducta, fuertemente imbricados en el imperante y característico patriarcado decimonónico occidental europeo. Debido probablemente al tipo de fuentes manejadas, son escasas, hasta el momento, las interpretaciones musicales localizadas realizadas por mujeres en el ámbito privado y académico, aunque no hay indicios para creer que el caso de Wagner en Madrid fuera, en este aspecto, sustancialmente diferente al de otros compositores y lugares. Por último, la investigación constata que el escaso interés de la mujer hacia el repertorio wagneriano, habitual en buena parte del siglo XIX, fue adjudicado, por sus contemporáneos, a una supuesta menor capacidad intelectual en relación al varón, en lugar de admitir como causa la ausencia de preparación o educación en este terreno. Bien es cierto, no obstante, que cierta actitud frívola de la mujer de clase alta contribuyó a alimentar este falso tópico, aunque este mismo tipo de espectadora, habitual en el Teatro Real, llegará a *fin de siglo* a convertirse en wagneriana por una cuestión de esnobismo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAL, C. (1993): *La mujer del Porvenir*, Madrid, Castalia (edición, introducción y notas de Vicente Santiago Mulas).
- ARRIETA, E. (1877): *Discurso del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído ante esta corporación en la Sesión Pública Inaugural de 1877*, Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello.
- BAUER, H.-J. (1996): *Guía de Wagner*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- BRETÓN, T. (1994): *Diario 1881-1888*, vol. 2, Madrid, Fundación Caja de Madrid – Acento Editorial, (edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas).
- CLÉMENT, C. (1995): *L'opéra ou La défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset.
- ENCABO FERNÁNDEZ, E. (2006): «Las señoritas wagnerianas... “imagen de la mujer ante la música del porvenir”», *Asparkia*, 17, pp. 107-123.
- GASPERINI, A. de (1866): *La Nouvelle Allemagne musicale et Richard Wagner*, París, Heugel.
- GREEN, L. (2001): *Música, género y educación*, Madrid, Morata.
- HEINE, H. (1871): *De l'Allemagne*, t. II, París, Michel Levy frères.
- MARSILLACH LLEONART, J. (1878): *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico crítico con un extenso prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi*, Barcelona, Texidó y Parera.

McCLARY, S. (2003): «Lo narrativo en música “absoluta”: identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms», *Quodlibet*, 25, pp. 140-157.

NATTIEZ, J.-J. (1990): *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois.

RAMOS LÓPEZ, P. (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea.

ROGERS, P. P. y F. A. LAPUENTE (1977): *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid, Gredos.

SAID, E. W. (2011): *Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*, Barcelona, Debolsillo.

SANCHO VELÁZQUEZ, Ángeles (1998): «Disonancia y Misoginia. *Salomé* de Strauss y el mito de la Mujer Fatal» en MANCHADO

TORRES, M. (comp.) (1998): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y horas, pp. 103-134.

SUÁREZ, J. I. (2007): «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, pp. 73-142.

NOTAS

1. Este trabajo ha sido financiado parcialmente y se enmarca dentro del proyecto de investigación *Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online* (Referencia: MICINN-12-HAR2011-30269-C03-02).
2. PEÑA Y GOÑI, A. (1881): «Wagner y el Lohengrin. Cartas a un anti-wagnerista», *La Correspondencia Musical*, I, nos. 13 (31-III-1881, pp. 1-3), 14 (6-IV-1881, pp. 1-2), 18 (4-V-1881, pp. 1-3), 20 (18-V-1881, pp. 1-2) y 23 (8-VI-1881, pp.1-2).
3. En términos muy parecidos a Peña –y siguiendo, lo mismo que él, a Gasperini– se refiere un anónimo articulista –probablemente Pedrell– para explicar la teoría estética de Wagner a raíz de la muerte del compositor. X. (1883): «Ricardo Wagner considerado como estético», *Notas Musicales y Literarias*, II, nos. 31 (1-III-1883, p. 16) y 32 (15-III-1883, p. 3).
4. PEÑA Y GOÑI, A. (1881): «Wagner y el Lohengrin. Cartas a un anti-wagnerista», *La Correspondencia Musical*, I, nos. 13 (31-III-1881, pp. 2-3) y 14 (6-IV-1881, pp. 1-2).
5. «Pintura mural que decora la fachada principal de la casa de Richard Wagner, en Bayreuth. (Composición de R. Krausse) », *La Ilustración Española y Americana*, XX, 42, 15-XI-1876, p. 300.
6. TISSOT, V. (1876): «Ricardo Wagner», *El Globo*, 21-I-1876.
7. «Las exequias de Wagner», *La Correspondencia Musical*, III, 113, 1-III-1883, pp. 1-2.
8. MUÑIZ CARRO, J. (1881): «Lohengrin», *Crónica de la Música*, IV, 131, 23-III-1881, p. 1. José Muñiz añade inmediatamente: «es verdaderamente natural este tipo que ideó Wagner. Si Elsa no tuviera defecto alguno, quizá caería en lo vulgar, y para evitar tamaña caída, el poeta se sirve de tan natural resorte, que auxilia mucho a la acción dramática».
9. Fernanflor –pseudónimo de Isidoro FERNÁNDEZ FLÓREZ– (1881): «Lohengrin», *El Liberal*, 27-III-1881.
10. PEÑA Y GOÑI, A. (1885): «Lohengrin y Roberto Stagno», *La Correspondencia Musical*, V, 255, 19-XI-1885, pp. 1-3.
11. ESPERANZA Y SOLA, J. M. (1885): «Revista Musical», *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, 43, 22-XI-1885, pp. 303-306.
12. *El Artista*, III, nos. 7 (22-VII-1868, pp. 49-50), 8 (30-VII-1868, pp. 57-60), 9 (7-VIII-1868, pp. 65-66), 10 (15-VIII-1868, pp. 73-75) y 11 (22-VIII-1868, pp. 81-83).
13. «Maestros Cantores de Núremberg», *El Artista*, III, nos. 7 (22-VII-1868, p. 49) y 8 (30-VII-1868, pp. 57-59).
14. PEÑA Y GOÑI, A. (1890): «Teatro Real. Tannhäuser», *La Época*, 23-III-1890.
15. Whatever (1890): «Veladas teatrales. Teatro Real. Tannhäuser», *El Imparcial*, 23-III-1890.
16. «Idea del argumento del Parsifal y significación de este melodrama», *Notas Musicales y Literarias*, I, 5, 30-VII-1882, p. 2.
17. Rondini (1891): «Goula y sus discípulas», *El Heraldo de Madrid*, 26-III-1891.
18. ESPERANZA Y SOLA, J. M. (1884): «Revista Musical», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 24, 30-VI-1884, p. 406.
19. «En la Escuela de Música y Declamación», *La Correspondencia Musical*, IV, 204, 27-XI-1884, pp. 1-2.
20. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 121, 30-I-1893, p. 15.
21. *La Ilustración Musical*, I, 10, 9-VI-1883, p. 4.
22. Candela (1899): «Walkyrianos», *Bellas Artes*, II, 51, 2-II-1899, p. 2.
23. Whatever (1889): «Veladas teatrales. Inauguración del Teatro Real. Lohengrin», *El Imparcial*, 1-XI-1889.
24. «Actualidad. El maestro Mancinelli. *Mefistófeles* en el Real por El Abate Pirracas. Apretón de manos. –Murmuraciones. –La cuadrilla. –Anoche. La dulce Eva», *El Heraldo de Madrid*, 23-XI-1892.
25. ALFONSO, Luis (1876): «La primera representación del Rienzi», *La Política*, 8-II-1876.
26. JAUME ANDREU, J. J. (1891): «Hablemos de música», *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 88, 15-IX-1891, pp. 624-25.
27. El Barón de Sttoff –pseudónimo de Manuel de CASTRO Y TIEDRA (1899)– : «En el Real. *La Walkyria*», *El Globo*, 20-I-1899.